تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۳/۲۹

محمد شمخانی[1]، حسن بلخاری قهی[2]

مطالعه تطبیقی داستانِ جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا

چکیده

داستانِ جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا دو جریانِ مهم ادبی و هنری به‌شمار می‌روند که هر دو با اندکی تقدم و تأخر در اوج دورهٔ مدرن رقم خورده‌اند. هدف این پژوهش، بررسی شباهت‌های روساختی این دو جریان و کشف یک رابطهٔ ژرف‌ساختی (بینامتنی) میان آن‌ها است. مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این بین وجود دارد عبارت‌اند از اینکه شباهت‌های ساختاری میان این دو جریان کدام است، این شباهت‌ها در چه چهارچوبی قابل‌مقایسه و جایگاه ذهن و کنش‌های ذهنی در این مقایسه کجاست؟ فرض اصلیِ این مقاله که از روش تحلیلی–تفسیری استفاده می‌کند، وجود نوعی ارتباط بینامتنی میان نوعِ داستان و نقاشی یادشده است که هر دو در مرتبهٔ نخست ریشه در رهیافت‌های روان‌شناختی مدرن دارند و در مرتبهٔ بعد، پیامد رویدادهایی چون ظهور سینما و باورهای نوین دربارهٔ ساختار ذهن به‌شمار می‌روند. آنچه در نهایت از کنکاش در رابطهٔ این دو جریان به دست می‌آید، شباهت‌هایی بنیادین در کاربستِ مفاهیمی چون زبان، زمان و موضوع و مواردی این‌چنینی است که با تأکید فراوان بر ذهن، رجوع به منازل مشترک روان‌شناختی، جابجایی سوژه و اُبژه، ادبیات توصیفی مشترک و نقشِ مشابه نویسنده و نقاش در مقام یک میانجیِ بی‌مداخله برای ظهور ذهنیت، خود را نشان می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: نقاشیِ کنشی آمریکا، داستانِ جریان سیال ذهن، نقاشی رفتارنما، بینامتنیت، نظریهٔ گشتاری–زایشی

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

E-mail: m_shamkhani@yahoo.com

۲. استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان "مطالعهٔ تطبیقی داستانِ جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا" و به راهنمایی نویسنده دوم می‌باشد.

مقدمه

در نقطهٔ اوج نقاشی و ادبیات داستانی مدرن، دو جریان مشهور، کمابیش به‌طور هم‌زمان، مرزهای مألوف و ملموس بازنمایی عینی را درمی‌نوردند و وعدهٔ گشایشی سراسر ذهنی را به مخاطب خود می‌دهند. شکل‌گیری این دو رویداد مهم را که یکی جریان سیال ذهن[۱] در داستان‌نویسی و دیگری نقاشی کنشی آمریکا[۲] است، اغلب منابع معتبر از سویی مدلول دستاوردهای آغازین هنر و ادبیات مدرن می‌دانند و از طرفی به ظهور سینما و بعدها تلویزیون و سایر رسانه‌های تصویری نسبت می‌دهند و سرانجام از منظری به پیدایش باورهای نوین دربارهٔ ساختار و کارکرد ذهن مربوط می‌دانند. در مورد اخیر شاید مهم‌ترین دستاورد، تعریفِ جدیدی از آگاهی و حلول آن در هنر و ادبیات مدرن باشد که در نظریه‌های مختلف سازوکار ذهن را در معرض تردید قرار می‌دهد. این نوع آگاهی نوین به‌ویژه در تکوین جنبش‌های ذهنی و انتزاعی، از سه مرحله برای ظهور و بروز بهره می‌برد که عبارت‌اند از «نخست، مرحلهٔ زمینه‌سازی که در آن مسائل به‌طور آگاهانه مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ سپس مرحلهٔ شکل‌گیری یا تکوین بدون هرگونه تمرکز آگاهانه بر آن مسئله؛ و در پایان، مرحلهٔ توضیح که بعداً به‌وسیلهٔ منطق توجیه می‌شود» (جینز، ۱۳۹۵: ۵۶). چنانچه پذیرفته شود که گونه‌های هنری و ادبی مورد بحث از مراحل سه‌گانهٔ فوق، دو مرحلهٔ زمینه‌سازی و تکوین را به‌طور کامل طی کرده‌اند، دربارهٔ گذرانِ مرحلهٔ سوم آن‌ها هنوز اجماع کاملی در دست نیست و این را تفسیرهای جدیدی می‌گوید که همچنان از جنبش‌های هنری و ادبی مدرن می‌شود. تفسیرهایی که به توضیحات تاریخی دربارهٔ این جنبش‌ها بسنده نمی‌کنند. برای مثال در یکی از این تفاسیر، نوربرت لینتن[۳] در پیشگفتار کتاب هنر مدرن به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند که شاید امروزه راهگشای بسیاری از بازنگری‌ها در چیستی هنر مدرن باشد. به عقیدهٔ این مورخ «تاریخ هنر مدرن در جریان رخداد آن نگاشته شده است و تاریخ‌نگاری دربارهٔ آن نیز با به نمایش گذاشته شدن آن هم‌زمان بوده است» (لینتن، ۱۳۹۵: ۱۳).

این روشنگری لینتن، آن‌هم در آغاز کتابی که قصد بازگویی تاریخ هنر مدرن را دارد، هم اشارتی تلویحی به‌ضرورت تأمل دوباره در گسترهٔ گشودهٔ هنر مدرن است و هم خبر از شکاف‌های ناپیموده‌ای می‌دهد که به دلیل هم‌زمانی در تحلیل و تأویل منتقدان و مورخان هنر مدرن وجود داشته است و شاید همین هم باعث می‌گردد که او در جای دیگری لزوم تألیف کتاب‌های بیشتری را یادآور شود که پژوهش‌های عمیق‌تری را با دسته‌بندی‌هایی «بهتر از آنچه بر اساس جنبش‌ها و شعارهای بلافصلشان» صورت گرفته است، همراه سازند (همان: ۱۶). اما نکتهٔ دیگری که همین‌جا می‌توان از روشنگری لینتن نتیجه گرفت، ضرورت نگاهی تطبیقی به هنر و ادبیات مدرن و بازخوانی آن‌ها در آینهٔ یکدیگر است. چراکه در مراجعه به جلوه‌های مختلف هنر و ادبیات مدرن، به نظر می‌رسد در یک سری مبانی و مفاهیم بنیادین طریق اشتراک را پیموده‌اند و از سرچشمه‌های مشترکی سیراب شده‌اند. این اشتراکِ اصول و مبانی شاید همزمان با ظهور این رسانه‌ها و آن‌طور که باید مورد توجه منتقدان و مورخانِ بلافصلی که لینتن از آن‌ها یاد می‌کند، قرار نگرفته باشد. اما امروزه با چند دهه فاصله از گسست تاریخی هنر مدرن و به مدد رهیافت‌هایی زیباشناختی–که به‌ویژه پساساختارگرایان در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم آن را تحت عنوان بینامتنیت[۴] مطرح کرده‌اند– شاید بهتر بتوان آن نقاط اشتراک و اجتماع را دید و به بررسی نشست. در تأیید احتمال وجود این مناسبت، می‌توان از تقارن تاریخی هنرهای مختلف یاد کرد و از اینکه چگونه مبانی و اصول یک هنر، قابل تعمیم به دیگر هنرهای هم‌روزگار خود بوده است.

بدیهی است که این تعمیم‌گری هر چه به دوران مدرن نزدیک‌تر می‌شود، به دلایل زیادی ازجمله امکان نشر سریع افکار و ضریب بالای نفوذ رسانه‌های ارتباطی، فراگیرتر می‌شود و خود را بیشتر نشان می‌دهد. شاید به همین علت است که امروزه نگاه عمودی به هنرها رفته‌رفته جای نگاه‌های افقی گذشته را می‌گیرد و بررسی‌های تطبیقی بین هنرها رونق و رواج بیشتری می‌یابد. نکته‌ای که همچنان از نظر مورخی چون لینتن دور نمانده است و حدوث آن را در هنر مدرنِ متأخر چنین بازگو می‌کند: «ویژگی دیگر هنر مدرن -خاصه در دورهٔ متأخر آن- درهم‌آمیخته شدن رشته‌های مختلف هنری ازجمله نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی، گرافیک و حتی موسیقی، رقص، تئاتر، ادبیات و یا به‌عبارت‌دیگر، مخدوش کردن و زدوده شدن مرزهای سنتی و جاافتادهٔ میان آن‌هاست» (همان: ۱۱).

نکتهٔ دیگری که در این بین به نظر مهم می‌رسد و به پژوهش حاضر نیز صبغه‌ای استدلالی‌تر می‌بخشد بحث تکامل موازی هنرها است. انگاره‌ای که ارنست گامبریچ[۵] در کتاب تحولات ذوق هنری در غرب مطرح می‌کند (گامبریچ، ۱۳۸۸: ۷-۶). علاقه‌مندی گامبریچ به انگارهٔ تکامل موازی هنرها که از نگاه سراسری‌اش به تاریخ هنر جهان نشأت می‌گیرد، ریشه در باور او به اصل تبیین و نظریه‌پردازی دارد. باوری که آن را در انتقاد از رویدادنگاری تاریخیِ صرف نشان می‌دهد. چه، به‌زعم او مورخان بسیاری هستند «که از پرداختن به اصل تبیین در تاریخ دوری می‌جویند و نقل و ثبت رویدادها را بر نظریه‌پردازی دربارهٔ علت‌ها ترجیح می‌دهند» (همان: ۲۲۶). همین علاقه‌مندی به انگارهٔ تکامل موازی هنرها و همین باور به اصل تبیین و نظریه‌پردازی هنر هم سرانجام او را به درانداختن طرحی نو وامی‌دارد. به‌طوری‌که در کتاب مشهور هنر و توهم می‌کوشد «برای آنچه «معمای سبک» می‌نامد راه‌حلی پیدا کند. این معما ناظر است به این واقعیت که گرچه هنرمندان مختلف، در زمان‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، جهان را به روش‌هایی متنوع و گاه کاملاً مغایر بازنمایی کرده‌اند، اما خروجی کار آن‌ها را می‌توان در قالب ادوار تاریخی منسجم گنجاند و از این طریق به تحلیل و تفسیر آن‌ها پرداخت» (گوتر، ۱۳۹۵: ۱۷۲).

با این توضیحات و بر بنیاد چنین پیش‌فرض‌هایی، پژوهش حاضر بر آن است با کنکاش در رابطهٔ بینامتنی داستانِ جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا، پاسخی بر این پرسش‌ها بیابد که با فرضِ وجود شباهت‌های ساختاری بین نقاشی کنشی آمریکا و داستانِ جریان سیال ذهن، در چه چهارچوبی می‌توان به مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر پرداخت، چه عواملی می‌تواند دال بر شباهت‌های صوری و ساختاری میان این دو جریان مدرنِ نقاشی و داستان‌نویسی باشد و سرانجام اینکه، در این بین جایگاه ذهن، کنش ذهنی و مؤلفه‌هایی انتزاعی چون آگاهی در مقایسهٔ نقاشی کنشی آمریکا و داستانِ جریان سیال ذهن کجاست؟ از آنجایی که نقاشی کنشی آمریکا به‌عنوان یکی از واپسین جنبش‌ها و جریان‌های تأثیرگذار بر نقاشی مدرن ایران و جهان همچنان به‌مثابه کتابی گشوده است، ایجاب می‌کند پژوهش‌های بیشتری در چند و چون آن صورت گیرد. این پژوهش‌ها اهمیت خود را هنگامی بیشتر نشان می‌دهد که باوجود فراگیری گرایش‌های مفهومی در هنر معاصر، نقاشی کنشی آمریکا هنوز به‌عنوان یکی از راه‌های مرسوم آفرینش هنری در ایران و جهان به‌شمار می‌آید و آثار زیادی با تکیه به هنجارهای پیشنهادی آن آفریده می‌شود. از سوی دیگر، نظر به اینکه نقاشی کنشی آمریکا در روش‌ها و رفتارهای خود شباهت‌های زیادی با داستان‌نویسی جریان سیال ذهن دارد و این نوع داستان‌نویسی نیز در ایران به مدد ترجمه و تولید برخی آثار شاخصِ داستانی مورد اقبال قرارگرفته است، ضرورت انجام پژوهش‌های تطبیقی

دربارهٔ این دو گونهٔ هنری و ادبی بیش از پیش حس می‌شود.

پیشینه پژوهش

نقاشی کنشی آمریکا به‌عنوان واپسین جنبشِ شناسنامه‌دار نقاشی مدرن، به‌طور مستقل، جزء لاینفکی از منابع معتبر تاریخ هنر مدرن به‌شمار می‌آید و تحلیل‌ها و تفسیرهای بسیاری بر آن نوشته شده است. برخی از مهم‌ترین تحلیل‌های یادشده جزو منابعی است که در این پژوهش به آن‌ها اشاره و استناد شده است. این نوع نقاشی همچنین به خاطر گسترش دایرهٔ نفوذ خود به کشورهای دیگر، ازجمله ایران، در چند دههٔ گذشته منبع الهام هنرمندان زیادی بوده و تقریباً هر نوع رفتار آزاد با زمینه (بوم) نقاشی، از چکاندن و پرتاب کردن رنگ گرفته تا غلتیدن به روی بوم با آن سنجیده شده است. این مقایسه در کشور ما تا جایی پیش رفته که در کمالِ شگفتی حتی آثار یک نگارگر معاصر نیز با آثار مشهورترین نقاش کنشی آمریکا (جکسون پولاک) مورد مقایسه قرارگرفته است (رفیعی شهرکی: ۱۳۹۲: ۱).

علاوه بر پژوهش‌های تاریخی دربارهٔ نقاشی کنشی آمریکا، در یکی دو دههٔ گذشته پژوهش‌های دیگری نیز عموماً در زادگاه این جریان و با تمرکز بر چهرهٔ جنجالی این نوع نقاشی (جکسون پولاک) صورت پذیرفته، که مسئلهٔ آن‌ها کشف روابطی ساختاری در پس آثار انتزاعی پولاک بوده است. در این مورد و برای مثال در مقاله‌ای با عنوان ساختار فراکتالی نقاشی‌های چکه‌ای جکسون پولاک، نویسندگان با انجام آزمایش‌هایی مبتنی بر بزرگ‌نمایی تصاویر دقیقی که از نقاشی‌های پولاک تهیه شده بود، به الگویی شبه‌فراکتالی دست می‌یابند که به باور آن‌ها خبر از نوعی هنجار در آفرینش‌های هنری نقاش می‌دهد. هنجاری که قابل تحویل به الگوهای پیچیده و شناخته‌شدهٔ فراکتالی در طبیعت است (Taylor et al, 2002: 207). در مقاله‌ای دیگر با عنوان اجرای فراآیین جکسون پولاک: توقیف خاطرات در فضا، نویسنده با تأکید بر اینکه مورخان در تفسیر نقاشی جکسون پولاک به معنای واحدی نرسیده‌اند، آثار انتزاعی این نقاش را در تعامل دائمی با اسطوره و توهمات روان‌کاوانهٔ دوران کودکی و پیشینهٔ خانوادگی وی دیده است و بر مبنای خوانش‌های مسلط بر نقاشی‌های پولاک (درک جلوه‌های بصری کار نقاش و علائم بازیافتهٔ بازنمودی و غیر بازنمودی موجود در آن‌ها) به کشف نوعی رفتار اسطوره‌ای، آیینی و مبتنی بر اجرا (پرفورمنس) در آن‌ها رسیده است (Soussloff, 2004: 60)؛ همچنین در مقاله‌ای با عنوان سیر تکاملی تجزیهٔ فراکتال نقاشی پو لاک، نویسندگان با اذعان به اینکه «در فقدانِ یک ساختار کمینهٔ پیکرنما (فیگوراتیو)، بدیهی است که تجزیه و تحلیل فراکتال چهارچوب مناسبی برای توصیف الگوهای پیچیده موجود در آثار چکه‌ای پولاک است» در ادامه به کشف هندسه پیچیده‌ای در نقاشی‌های چکه‌ای پولاک از سوی دیگر محققان یاد می‌کنند و مجموع مطالعات یادشده را در تشخیص یک الگوی مؤثر فراکتالی با یکدیگر سازگار می‌بینند و بر این نکته نیز تأکید می‌کنند که در نتایج به‌دست‌آمدهٔ فوق بُعد فراکتالی تنها در مقیاس بزرگ در نظر گرفته‌شده است (Alvarez Ramirez et al, 2016: 97-98).

در سوی دیگر، داستان جریان سیال ذهن نیز به‌خودی‌خود بخش جدایی‌ناپذیری از تاریخ ادبیات داستانی مدرن را در منابع معتبر خارجی و داخلی تشکیل می‌دهد که به تعدادی از مهم‌ترین آن‌ها در این پژوهش اشاره و استناد شده است. جالب اینکه به دلیل گسترش دایرهٔ نفوذ این نوع داستان‌نویسی مدرن به ایران و خلق آثاری موافق با آن، پژوهش‌های دانشگاهی دربارهٔ داستان جریان سیال ذهن، به‌ویژه در یک دو دههٔ اخیر بارونق نسبتاً بالایی همراه بوده است.

پژوهش‌هایی که تقریباً همگی یا به مقایسۀ نظری این نوع داستان‌نویسی با آثار مدرن و کلاسیک ادبیات داستانی ایران پرداخته‌اند، یا با تکرار داده‌های موجود، به بررسیِ نوعیِ برخی ضمایم فنی این‌گونۀ داستان‌نویسی دست زده‌اند و یا سرانجام از در مقایسۀ برخی از مشهورترین نمونه‌های خارجی داستان جریان سیال ذهن با داستان‌های معاصر ایرانی درآمده‌اند. جالب اینکه بسیاری از همین برداشت‌های نوعی، از داستان جریان سیال ذهن در مقاله‌ای با عنوان خطاهای رایج در شناخت شیوۀ جریان سیال ذهن (نقد ۱۸ مقالۀ علمی-پژوهشی) مورد نقد و بررسی قرارگرفته است (بیات، ۱۳۹۴: ۲۰۹).

در پژوهش‌های خارجی اخیر نیز تقریباً همین رویه حاکم است. از مقایسۀ داستان‌های طراز اول جریان سیال ذهن با آثار معاصر گرفته تا برخی بررسی‌های نوعی در زمینۀ روایت ذهنی و زمانی و دیگر شگردهای خاص این نوع داستان چیزهایی به چشم می‌خورد. برای مثال می‌توان به کتابی اشاره کرد که در آن نویسنده به مقایسۀ شخصیت اصلی داستان جریان سیال ذهن اولیس با شخصیت هملت ویلیام شکسپیر پرداخته و نتیجه گرفته است که جیمز جویس، نویسندۀ رمان اولیس، به شکلی شکیل شخصیت هملت، پدر هملت و روح پدر هملت را با خود و روح یکی از شخصیت‌های رمانش (استیون) درهم آمیخته است (Ackerman, 2011: 132). همچنین می‌توان به مقاله‌ای دیگر اشاره داشت که در آن نویسنده با تأکید بر این‌که «جریان سیال ذهن به‌واسطۀ عنصر زمان، اثری سه‌بعدی در فضا خلق می‌کند، اثری که نه‌تنها بر زبان که بر انواع تصاویر، جهات و کارکردها در سطوح مختلف انتزاع متکی است» داستان‌نویسان این جریان را کسانی برمی‌شمارد که فقط بر جلوه‌های زبانی این نوع آگاهی سیال تکیه‌دارند که آن‌هم افزودنی و خطی است. نویسندۀ این مقاله درنهایت پیشرفت‌های اخیر در علوم کامپیوتری را راهی برای بازنمایی و شبیه‌سازی بهتر داستانِ جریان سیال ذهن می‌داند (Steinberg, 1983: 241). مطالب مذکور، نقاشی کنشی آمریکا و داستانِ جریان سیال ذهن را به‌طور جداگانه و در گسترۀ رسانه‌ای آن‌ها مورد توجه قرار داده‌اند. حال‌آنکه موضوع پژوهش حاضر معطوف به مطالعۀ تطبیقی این دو گونۀ هنری و ادبی مدرن است. موضوعی میان‌رشته‌ای که پیامد جستجوهای مکرر در پایگاه‌های مدارک علمی و تخصصی داخلی و خارجی و تارنماهای نمایه کنندۀ مقالات علمی- پژوهشی مسبوق به هیچ سابقه‌ای نیست.

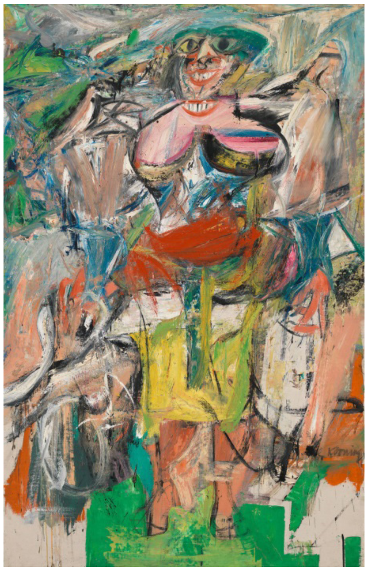
روش پژوهش

در این پژوهش، ضمن بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و نیز مراجعه به تارنماهای معتبرِ هنری که گردآورندۀ آثار اکسپرسیونیست‌های انتزاع‌گرای آمریکایی و دیگر نحله‌های مورد اشاره هستند، با استفاده از روش استقرایی و با امعان‌نظر به توصیف، ارزیابی و تحلیل از فرآیند کلی نقادی معاصر استفاده شده است. رویکرد دیگر در این مقاله، به‌ویژه در اتخاذ نوعی راهبرد کیفی برای مقایسۀ متغیرهای پژوهش، رویکردی ساختاری، تحلیلی و همزمانی است و از همین رو هم تا جای ممکن از گاه‌شماری دقیق رویدادهای تاریخی پرهیز شده است تا به پرسش اصلی که همانا نشانه‌های وجود رابطه‌ای ژرف‌ساختی و بینامتنی بین نقاشی کنشی آمریکا و داستانِ جریان سیال ذهن است، بپردازد و سرانجام، مراجعه به آرای مورخان معتبری چون ارنست گامبریچ و نوربرت لینتن در صورت‌بندی تاریخ هنر و نیز رهیافت‌های زیباشناختی پساساختارگرایان نیمۀ دوم سدۀ بیستم میلادی، به‌ویژه در مبحث بینامتنیت، از چهارچوب‌های نظری این مقاله به شمار می‌رود.

نقاشی کنشی آمریکا و زمینه‌های شکل‌گیری آن

نقاشی کنشی آمریکا اوج یک جریان هنری مدرن در این کشور محسوب می‌شود که با عنوان فراگیرتر اکسپرسیونیسم انتزاعی[۶] شناخته می‌شود. اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا در انبوه تعاریف گوناگونی که از آن شده است، امروزه به‌عنوان جدی‌ترین جریان قابل‌شناسایی نقاشی میانهٔ سدهٔ بیستم میلادی به‌شمار می‌رود. این جنبش، نه با یک روش مشخص که بیش از هر چیزی با گرایش گروهی از هنرمندانِ هم‌روزگار به خوانشی از هنر انتزاعی شناخته می‌شود. از همین رو «جنبشی که به اکسپرسیونیسم انتزاعی معروف شد، هیچ‌یک از نقاشان آمریکایی را به‌تنهایی رهبر خود نمی‌دانست. تنی چند از شخصیت‌های کلیدی هستهٔ مرکزی آن را تشکیل می‌دادند و کثیری از هنرمندان برجسته در پیرامون آن بودند» (لینتن، ۱۳۹۵: ۲۶۷).

به عبارتی نقاشان این جنبش، هر یک به‌شیوهٔ خاص خود به خلق آثاری می‌پرداختند که در آن از طرحِ اندیشیده و فرم یا شکل هندسی مشخص خبری نبود. آثار این هنرمندان اغلب به‌گونه‌ای بازتابِ بداهه‌نگاری و انگیزه‌های خودانگیختهٔ آن‌ها بود. اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا را می‌توان در تمامیت شناخته‌شدهٔ آن در سه رویکردِ مجزا به انتزاع تقسیم کرد که یکی از آن‌ها نقاشی کنشی است که در آن نقاش با چکاندن، پاشیدن، پرتاب کردن رنگ و یا حرکات سریع قلم روی بوم به خلق اثری می‌پردازد که شالودهٔ آن شاید به شکلی سیال و دست‌نخورده در خودآگاه و ناخودآگاه او موجود بوده است (تصویر ۱ و ۲). اما برای آن‌که بیشتر به اندیشه و گرایش اکسپرسیونیست‌های انتزاع‌گرا پی ببریم، ناگزیر از پرداختن به برخی از زمینه‌های اساسی شکل‌گیری این جریان در آمریکا و به‌ویژه نفوذ بی‌واسطه یا ضمنی جنبش‌های مدرنی چون سوررئالیسم و درنهایت گونه‌هایی از نقاشی رفتارنمای شرق دور (چین و ژاپن) می‌باشیم. برای این منظور، پیش از هر چیز تصویر و توصیفی کلی از خاستگاه تاریخی این جریان لازم می‌نماید که در تمام منابع تاریخ هنر مدرن، تقریباً در قالب روایتی چنین آمده است: جنگ جهانی دوم شرایطی به وجود می‌آورد که باعث پیروزی هنر انتزاعی و اکسپرسیونیستی و پی‌ریزی نخستین جهت‌گیری مهم در تاریخ نقاشی آمریکا می‌شود. در سال ۱۹۱۹م اصطلاح اکسپرسیونیسم انتزاعی، نخستین بار برای توصیف برخی از نقاشی‌های واسیلی کاندینسکی به کار برده می‌شود. رابرت کوتس[۷] منتقد، این اصطلاح را در سال ۱۹۴۶م برای توصیف تعدادی از نقاشان جوان آمریکایی، بخصوص ویلم دِ کونینگ، جکسون پولاک و دیگر پیروان آن‌ها به‌کار می‌برد. از سوی دیگر هارولد روزنبرگ[۸] اصطلاح نقاشی کنشی را ابداع می‌کند و آن را به کسانی چون پولاک، دِ کونینگ، کلاین و چند نقاش هم‌رفتار با آن‌ها اطلاق می‌کند. در این میان به اعتراف اغلب منتقدان و مورخان هنر مدرن «جلوهٔ شاخص جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی نقاشی کنشی است که بیش از همه در کارهای پولاک و تا حدی دِ کونینگ تجلی یافت» (سمیع‌آذر، ۱۳۸۸: ۳۲). چراکه در بازگشت به اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا، «نقاشی کنشی نخستین شیوه‌ای بود که توجه عمومی را به‌خود جلب کرد.» (لینتن، ۱۳۹۵: ۲۷۷).



تصویر ۱: ویلم دِ کونینگ، زن و دوچرخه، ۱۹۵۲م، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۴٫۳× ۱۲۴٫۸سانتیمتر، موزه هنر آمریکایی ویتنی، نیویورک (مأخذ: https://www.whitney.org/WatchAndListen/1098 (۹۷/۶/۳۰)

تصویر ۲: جکسون پولاک، نقاشی دیواری روی زمینه قرمز هندی، ۱۹۵۰م، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۸۳× ۲۴۳٫۵ سانتیمتر (مأخذ: واحد عکاسی موزه هنرهای معاصر تهران).

سوررئالیسم و نقاشی کنشی آمریکا

در باب پیدایی نقاشی کنشی در آمریکا تاکنون نکات زیادی مطرح شده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به مهاجرت برخی از چهره‌های اصیل هنر سوررئالیسم به آمریکا یاد کرد که در اثر وقوع و فشار جنگ جهانی دوم صورت می‌گیرد. به‌عبارتی هنرمندان آمریکایی بعد از بازخوانی گرایش‌های مسلط هنر مدرن و به‌ویژه آثار سوررئالیست‌ها که احتمال ظهور جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی بدون حضور آن‌ها بسیار ناچیز شمرده می‌شود (لوسی‌اسمیت،۱۳۸۰:

۳۵) به چنین روش و منشی دست می‌یابند. در بازخوانی جریان اکسپرسیونیسم انتزاعی یا نقاشی کنشی آمریکا نیز، سوررئالیسم همان نقشی را بر عهده دارد که نسبت به کل هنر مدرن بعد از خود بازی می‌کند؛ یعنی امکاناتی را پیشنهاد می‌دهد که فرا رفتن از مرزهای ملموس و مألوف عینیت را فراهم می‌آورد. سوررئالیسم در نقاشی خود تلاشی است برای نشان دادن واقعیت ذهنی که یا از ناخودآگاه نقاش برمی‌خیزد و یا در ناخودآگاه او امکان وقوع و وقوف می‌یابد. این جنبش بیش از هر چیزی تحت تأثیر پژوهش‌های روان‌شناختی آغاز قرن بیستم و به‌ویژه تأکید زیگموند فروید بر جوانب ناخودآگاه ذهن آدمی شکل می‌گیرد: «بسیاری از سوررئالیست‌ها عمیقاً تحت تأثیر نوشته‌های فروید قرار گرفتند که نشان داده بود هنگامی‌که تفکر هوشیار ما سست و کرخ می‌شود، کودک و وحشی درون ما عنان اختیار ما را در دست می‌گیرند. سوررئالیست‌ها تحت تأثیر همین اندیشه بودند که گفتند هنر هرگز نمی‌تواند به‌وسیلهٔ عقل هوشیار و بیدار آفریده شود [...] سوررئالیست‌ها عاشق آن حالات ذهنی بودند که در آن، آنچه در اعماق روح و ذهن آدمی نهفته است بتواند آشکارا جلوهٔ بیرونی پیدا کند» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۵۸۰).

سوررئالیسم در نقاشی خود را به گونه‌های متفاوت بروز می‌دهد. در یکی از این گونه‌ها تصاویر ذهنی، به برخی نقاشی‌ها و رنگ‌آمیزی‌های کودکانه شباهت پیدا می‌کند که یافتن شکل‌های آشنا در آن‌ها یا تصادفی و یا غیرممکن است. از آثار این نوع می‌توان به‌کار کسانی چون خوان میرو[۹] و تا حدودی آندره ماسون و روبرتو ماتا اشاره کرد که باواسطه و بی‌واسطه تأثیر خود را بر جریان نقاشی کنشی آمریکا گذاشته‌اند: «صرفه‌جویی در فرم در کنار گشاده‌دستی در رنگ و اندازه از مشخصه‌های نقاشی بعد از جنگ آمریکاست. نقاشان آمریکایی، پالک، روتکو و دیگران که به اکسپرسیونیست‌های انتزاعی معروف‌اند، محققاً از کارهای نخستین میرو تأثیر پذیرفته‌اند» (همان: ۲۱۰). بدین ترتیب نقاشی‌های سوررئالیستی از یکسو شامل نقوش نمادین و قابل‌تعبیر می‌شود و از سوی دیگر، از تداعی آزاد خط، شکل و لکه‌های رنگ تشکیل می‌گردد. برای فهم بهتر مشی و منطق سوررئالیست‌ها، بیش از هر چیزی می‌توان به نخستین بیانیهٔ این مکتب به قلم آندره برتون[۹] مراجعه کرد. به‌ویژه آنجا که می‌گوید: «سوررئالیسم یا سیری مکاشفه‌گونه در ناخودآگاه روحی و روانی، تلاشی است در راستای بیان کلامی، نوشتاری و یا تصویری یک ذهنیت پویا و روشی است برای ابراز آزادانه عملکرد تفکر و اندیشه» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۳۳).

اما نکتهٔ مهم در این میان، فرآیند تدریجی تأثیر سوررئالیسم اروپایی بر اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا است. از رویدادهای تأثیرگذار بر روابط انتزاع‌گرایان آمریکایی با سرآمدان سوررئالیسم، می‌توان به فعالیت گروهی از دادائیست‌ها در خلال جنگ جهانی اول در نیویورک، آموزه‌های هنرمندان آمریکایی برجسته‌ای چون هانس هوفمان که پیش‌تر در اروپا آموزش‌دیده بودند و سرانجام وساطت هنرمند مهاجری چون آرشیل گورکی که تحت تأثیر پیکاسو به تجربه‌گری در سنت‌های سوررئالیستی متمایل شده بود، اشاره کرد. در این میان، یکی از مورخان نقاشی گورکی را به‌عنوان مهم‌ترین حلقهٔ اتصال بین سوررئالیسم اروپایی و هنر انتزاعی آمریکا برمی‌شمارد و سپس به آشنایی او با آندره برتون و درنهایت به نقش بسیار مهم او در شکل‌گیری اکسپرسیونیسم انتزاعی و به‌ویژه آثار جکسون پولاک می‌پردازد (لوسی‌اسمیت، ۱۳۹۰: ۳۹-۳۷). پولاک که «با ورود سوررئالیست‌ها به صحنه شاید بیشترین تأثیر را از آن‌ها پذیرفت» (لمبرت، ۱۳۹۱: ۷۹) و تکنیک رنگ‌چکانی او «شخصی‌ترین امضاء نقاشانه قرن بوده است» (آرچر، ۱۳۹۴: ۱۴۲).

تصویر ۳: آندره ماسون، طراحی خودکار، ۱۹۲۴م، جوهر روی کاغذ، ۲۳٫۵x۲۶ سانتیمتر، موزه هنر مدرن نیویورک. (مأخذ: https://www.moma.org/learn/moma_learn-ing/andre-masson-automatic-drawing) (۹۷/۶/۳۰)

با این‌همه میراث ماندگار مکتب نقاشی سوررئالیسم برای اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا، شاید در مرتبۀ نخست همان شیوۀ خودکاری[۱۰] (اتوماتیسم) برای بیان تصاویر درونی باشد (تصویر ۳). اسلوبی که در آن دست می‌تواند به‌صورت آزاد و با کنترل یا بدون کنترلِ ذهن، روی زمینه حرکت کند و خطوط و شکل‌هایی تصادفی به وجود بیاورد. نتیجۀ این نوع بداهه‌نگاری، آمیزه‌ای از تصاویر ناخودآگاه نقاش خواهد بود که در نقاشی کنشی آمریکا حرف نخست را می‌زند. در تعریف فلسفی و زیباشناختی، خودکاری در اصل به معنای یک وضعیت فیزیولوژیکی/ روانی است که در اثر جدایی میان رفتار و آگاهی پدید می‌آید. چیزی که سوررئالیست‌ها و دادائیست‌ها در دهه‌های نخست سدۀ بیستم آن را «برای اشاره به‌نوعی اعمال خلاقانه به کار گرفتند که طی آن اثر هنری از نظارت آگاهانه و منطقی هنرمند گسسته می‌شود تا بدین واسطه ویژگی‌های بیانی ناخودآگاه و ذهن سرآغازین هنرمند مجال ظهور و بروز بیابند. خودکاری به معنای موسّع، اشاره دارد به کاربردهای متنوع اعمال تصادفی، بداهه‌پردازی، کنش‌های خودانگیخته و تداعی آزاد در فرایند خلق یک اثر هنری» (گوتر، ۱۳۹۵: ۹۳).

نقاشی رفتارنمای شرق دور

در اینکه جلوه‌های مختلف هنر و نقاشی شرق دور یکی از مهم‌ترین منابع هنر مدرن غربی در گسست از بازنمایی عینی و سه‌بُعدنمایی به شمار می‌رود، تقریباً هیچ تردیدی نیست. در اغلب روایت‌ها، توجه به هنر شرق دور در گسترۀ هنر مدرن به زمانی بازمی‌گردد که جریان‌های آغازین هنر مدرن در نیمۀ دوم سدۀ نوزدهم به سنت‌های دوبُعدنمای نقاشی ژاپنی اقبال نشان می‌دهند. از تأثیر نقاشی ژاپن بر پویه‌های آغازین هنر مدرن که بگذریم، در بزنگاهی دیگر این تأثیرگیری دوباره از سر گرفته می‌شود و این بار وام‌گیرندۀ اصلی به نظر جریان اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکاست که به باور لینتن به دلیل «تأکیدش بر بی‌سبکی و مکاشفات عمیق شخصی، نه‌تنها غیراروپایی بلکه غیرآمریکایی نیز می‌توانست باشد» (لینتن، ۱۳۹۵: ۲۷۱).

آنچه تاکنون کمتر مورد بررسی قرارگرفته، شباهت آثار و آرای نقاشان کنشی آمریکا با شیوه‌های سنتی نقاشی شرق دور در گرایش‌های مختلف به نقاشی رفتارنما[۱۱] است. میان این گرایش‌ها که در سنت منظره‌نگاری و خوشنویسی چینی و ژاپنی نمود می‌یابند، در شماری از موارد می‌توان مبانی مشترکی با نقاشی کنشی آمریکا یافت که از حدود اشتراک کلامی و نظری فراتر می‌رود. دائره‌المعارف هنر در مدخلِ موجز نقاشی رفتارنما، آن را اصطلاحی عام برای پیشروان اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا و نقاشان تاشیست اروپایی می‌شمارد و می‌افزاید: «علامت‌های پدید شده بر سطح بوم نشان از حرکات و اشارات خاص نقاش دارند و از این‌رو، نه فقط عواطف او در حین اجرای نقاشی، بلکه کل شخصیتش را بیان می‌کند» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۸۵).

یک چنین تعریفی، ما را پیش از هر چیز به سرچشمه‌های سنتی هنرِ شرق دور رهنمون می‌شود؛ جایی که در آن همواره نوعی این‌همانی بین تربیت ذهنی نقاش و نمودگارهای او بر بوم وجود داشته است. در همین مورد و برای مثال وقتی سخن از تأثیر دائوئیسم[۱۲] بر نقاشی منظرهٔ چینی به میان می‌آید، گزاره‌هایی نظیر «زیباشناسی دائویی، گذار از عینیت و فراروی از ذهنیت است» و یا «برای پی بردن به رازهای آفرینش هنری باید به درون رجعت کرد و از بیرون دست شست» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۱: ۲۵-۲۴)، بدون شک ما را به ادبیاتی رهنمون می‌شوند که نمونهٔ امروزی آن را در تعریف نقاشی رفتارنما شاهدیم. ادبیاتی که می‌توان نقاشی کنشی آمریکا را نیز به‌گونه‌ای در آن منعکس دید. چه، در این نوع نقاشی نیز «درک هنرمند و حالات درونی او اهمیت و اصالت دارد» (سمیع‌آذر، ۱۳۸۸: ۳۳). این حالات درونی، اما نمود بیرونی خود را نیز دارد. درست از آنجا که «نقاشی کنشی بیش از آن‌که توصیفی در مورد ساختار و کیفیت اثر به دست دهد، ما را به حالات و روحیات هنرمند که در کردار وی به هنگام نقاشی کردن منعکس‌شده است، متوجه می‌سازد» (همان: ۳۳-۳۲).

در گرایشی دیگر به نقاشی رفتارنما، از پذیرش مذهب بودیسم در چین و بعدها پیوند آن با دائوئیسم، مکتبی بانام چن (چان) به‌وجود می‌آید که حاصل آن «تأکید فراوان بر نقش اشراق درونی بر آفرینش هنری» و «آفرینش هنری در لحظه و با سرعت بسیار» است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۱: ۲۶). مکتب نقاشی چن، بعدها دایرهٔ نفوذش را به خارج از چین و به‌ویژه ژاپن گسترش می‌دهد و به ذن تغییر نام می‌دهد. در این بین ذن نیز به‌نوبهٔ خود باعث رواج نوعی نقاشی رفتارنما بانام سُومی‌ئه[۱۳] در ژاپن می‌گردد (تصویر ۴). این نوع نقاشی که ملازمتی هم با تمرکزگرایی و مراقبه در آیینِ ذن دارد، در اصل برای دستیابی به جوهرهٔ طبیعت بر مسائلی چون هماهنگی ذهن و چشم (ذهن و قلم)، ایجاز و خلاصه‌گویی و درافکندن طرح ذهنی به‌جای هر نوع پیش‌طرحی تأکید دارد (هیرایاما، ۱۳۷۸: ۶). چراکه «ذن به هر هنری که الهام ببخشد آن را وامی‌دارد که کیفیت خودبه‌خود یا ناگهانیِ نظارهٔ در طبیعت را بازگوید» (شاملو و پاشایی،۱۳۹۳: ۲۸).

تصویر ۴: سن‌گایی، کن‌زن و ژیتوکو، سدۀ هجدهم میلادی، مرکب روی کاغذ، ۴۰٫۶۴ x۵۱٫۵۹ سانتیمتر، موزه شهر لس‌آنجلس. (مأخذ: https://collections.lacma.org/node/190017) (۹۷/۶/۳۰)

دربارۀ تأثیرپذیری اکسپرسیونیست‌های انتزاع‌گرا از هنر شرق دور سرنخ‌های زیادی وجود دارد. برای مثال آنجا که حرف از آثار مارک تابی[۱۴] به میان می‌آید، اشاره‌ای هم به سفرهای مکرر او به چین و ژاپن، اقامتش در یک معبد طریقت ذن ژاپنی و تشرفش به آیین ذن- بودیسم می‌شود (آرناسن، ۱۳۸۹: ۴۷۵). همچنین از تأثیر مستقیم آیین جدید (ذن) بر نقاشی تابی سخن به میان می‌آید: «مارک تابی در سفرهای متعدد خود به شرق به‌طور مشخص قصد مطالعه به روی هنر خطاطی چین را داشت. این عزم او بعدها باعث تأثیرات شگرف بر کارش شد. وی سپس شیوه‌ای را در کارش به کار گرفت که خود آن را نگارش سفید می‌نامید» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۹۰: ۵۵) (تصویر ۵).

تصویر ۵: مارک تابی، شب سفید، ۱۹۴۲م، تمپرا روی مقوا، ۵۶ × ۳۵٫۵ سانتیمتر، موزه هنر سیاتل. (مأخذ: http://samblog.seattleartmuseum.org/tag/mark-tobey) (۹۷/۶/۳۰)

کسی که با فرآیند نقاشی آشنا و نحوهٔ ظهور نشانه‌های بصری را روی زمینه (بوم) بشناسد، حتماً تصریح خواهد کرد که تشابه کارهای پولاک و تابی، تشابهی سطحی نیست و رابطهٔ این نقاشی‌ها نمی‌تواند یکسر تصادفی باشد. در این بین، آشنایی تابی با فرهنگ تجسمی شرق دور و نیز شباهت بی‌چون و چرای آثار مورد اشاره‌اش (نگارش سفید) به واپسین کارهای پولاک در پژوهش‌های متأخر به‌صراحت مورد تأکید قرارگرفته است. برای مثال پاتریشیا ا. جانکر در کتاب مدرنیسم در شمال غربی اقیانوس آرام: اسطوره و عرفان اشاره به جریانی مدرن می‌کند که در فاصلهٔ بین ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰م مستقل از نیویورک و اروپا در نقاشی آمریکا تکوین می‌یابد. او این جریان را که در رأس آن‌کسانی چون مارک تابی قرار داشته‌اند تحت تأثیر عرفان و خوشنویسی شرق دور و آیین‌هایی چون ذن برمی‌شمارد. جانکر معتقد است این جریان خیلی زود به‌خاطر اکسپرسیون خاص خود مورد توجه نقاشان مقیم نیویورک قرار می‌گیرد (Junker, 2014: 20).

داستانِ جریان سیال ذهن

میان گونه‌های ذهنی ادبیات داستانی مدرن، جریان سیال ذهن شاید مهم‌ترین نوع روایی باشد که به‌طور مشخص در نزدیک کردن سازوکار روایت ذهنی به خودِ واقعیت و از آن بالاتر؛ جابجایی سوژه و اُبژه سعی وافر داشته است. «اصطلاح جریان سیال ذهن را ویلیام جیمز[۱۵] وضع کرده است. طبق کشف او خاطرات، افکار و احساس‌ها بیرون از دایره آگاهی اولیه وجود دارند و علاوه بر این، به‌صورت زنجیر بر آدم ظاهر نمی‌شوند بلکه به‌صورت جریانی سیال آشکار می‌شوند» (حسینی،۱۳۷۲: ۷). جیمز در گسترهٔ اصول روان‌شناختی- فلسفی خود و «در تحلیل آنچه می‌توان به‌طورکلی تفکر نامید، به پنج خصوصیت کلی قائل است: ۱. فکر متعلق به یک خودِ شخصی است. ۲. فکر، چنانکه توسط آگاهی بشر تجربه می‌شود، همیشه سیال است و هرگز ایستا نیست. ۳. باوجود این، برای هر اندیشنده‌ای فکر در حرکت از یک شیء به یک شیء دیگر، دارای تداوم است (مثل پرواز و نشستن بر روی یک دیرک در زندگی یک پرنده)، که مدام شامل تغییر نقطه تمرکز و حاشیه‌های متنی که اشیاء در درون آن‌ها وجود دارند می‌شود. ۴. تفکر نوعاً با اشیایی سروکار دارد که از خودِ آگاهی متفاوت و مستقل هستند، به‌طوری‌که دو ذهن می‌توانند یک شیء مشترک را تجربه کنند. ۵. آگاهی به اشیاء خاص معطوف می‌شود، و انتخاب می‌کند که به‌جای اشیای دیگر بر آن‌ها تمرکز کند» (وین‌پی، ۱۳۹۲: ۵). در این گذارِ نوعی به آگاهی، جیمز به‌طور صریح‌تر جریان سیال ذهن را در کتاب اصول روان‌شناسی۱۶ چنین توصیف می‌کند: «آگاهی خودش را در اجزاء خردشده ظاهر نمی‌سازد؛ در آن هیچ‌چیز پیوسته‌ای نیست، بلکه تنها یک‌روند است. جریان رودخانه استعاره‌ای است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان این گذار آگاهی را به‌طور طبیعی شرح داد. بعد از این اجازه دهید که آن را سیلان فکر، آگاهی یا زندگی ذهنی بنامم» (Stevenson, 1992: 39).

امّا در قریب به اتفاق تحلیل‌ها، دو رکن ممیزه و بنیادین جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی موضوع و زمان به شمار می‌رود. این نوع روایت، چالش اصلی خود را به همین دو عنصرِ فراگیر فرو می‌کاهد و برای پیشبرد زنجیرهٔ رخدادها، از همان‌ها مدد می‌گیرد. صالح حسینی، با تأکید بر اینکه نویسندگان مشهور جریان سیال ذهن، هر یک اسلوب مستقل و متفاوتی را برای بیان لایه‌های پیش از گفتار یا در اختیار گرفتن موضوع و ارائه شخصیت‌ها برگزیده‌اند، این جریان ادبی را نه یک شیوهٔ واحد که دربرگیرندهٔ شیوه‌های مختلفی برمی‌شمارد (حسینی،۱۳۷۲: ۱۱). او همچنین با تأکید بر اینکه «رمان جریان سیال ذهن را موضوع اصلی آن معین می‌کند»، موضوع

اصلی در چنین رمانی را «سیلان لاینقطع و نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند پرسوناژ» می‌داند (همان: ۷). مطابق با این دیدگاه که دایر بر هم‌زمانی کارکرد سطوح چندگانهٔ ذهن با جریان مستمر زمان است، نویسندگان «به‌جای اینکه چارچوبی بیرونی از روایت مبتنی بر ترتیب زمانی به دست دهند، ترجیح می‌دهند در ذهن شخصیت‌هایشان غوطه‌ور شوند تا از این طریق سرگذشت آن‌ها را بازگویند» (لاج و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۱۰). در این بازگوییِ سرگذشتِ شخصیت البته «هیچ»مدخلی «تعبیه نمی‌شود تا خواننده بتواند با کسب اطلاعات اولیهٔ لاَزم به رمان راه یابد، بلکه چنین اطلاعاتی هم‌زمان با پیشرفت وقایع رمان، از ذهن شخصیت‌ها و از خلال واکنش ذهنی آنان به زمان حال توأم با پژواک‌های زمان گذشته به دست می‌آید» (همان).

لایه‌های پیش از گفتار

پیش از کشف و شناسایی جریان سیال ذهن در گسترهٔ ادبیات داستانی مدرن، داستان‌هایی که به ذهن و پدیدارهای ذهنی به‌عنوان مواد و مصالح اصلی پرداخته باشند، هرگز بی‌سابقه نبوده و بازتاب این روند و شوند ذهنی در داستان، معمولاً با دخالت نویسنده و برخی تمهیدات روایی انجام می‌گرفته است. اما با ظهور داستان جریان سیال ذهن، بازگویی بی‌واسطهٔ محتویات ذهنی شخصیت، وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود. به‌عبارتی «ضرورت تازه ایجاب می‌کند که رشته سخن مستقیماً به‌دست شخصیت رمان داده شود و بدون دخالت، بدون معرفی و بدون تحلیل، عین صدای درون و جزر و مد درونی او ارائه شود. پس رمان‌نویس سکوت می‌کند و خود شخصیت است که حرف می‌زند؛ و رمان به‌جای اینکه سبک شخصی و پدرسالارانهٔ رمان‌نویس را حفظ کند، سبک تک‌گویی درونی شخصیت و یا تک‌گویی درونی همراه با تداعی ذهنی (سیلان ذهن) را به‌خود می‌گیرد. این نوعی استثمار زدایی از رمان است» (سیدحسینی، ۱۳۹۳: ۱۰۶۸). تجلّی این سخن‌گوییِ خود انگیختهٔ شخصیت در داستان سیال ذهن، متمرکز شدن بر لایه‌هایی از سخن یا محتویات ذهنی است که بدون دخالت و سانسور نویسنده بازگو می‌شود. لایه‌هایی که حسینی، لایه‌های پیش از گفتار نامیده و در قیاس با لایه‌های منظم و منطقی گفتار، آن‌ها را فاقد نظم و عقل و منطق و بنابراین؛ تهی از ترتیب زمانی، نظم منطقی و سانسور معرفی می‌کند (حسینی، ۱۳۷۲: ۸). در کاربست لایه‌های پیش از گفتار «فرض بر این است که در ذهن فرد، در لحظه‌ای معین، آمیخته‌ای از تمام سطح‌های آگاهی، سیر بی‌پایان احساسات، افکار، خاطره‌ها، تداعی معانی و انعکاس به وجود آید تا آنچه را جریان سیال ذهن می‌نامد، پدید آورد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۵). این سیرِ بی‌نظم و پیشامدی در بازنمایی مظروف و محتوای ذهن شخصیت، معمولاً «بدون توجه به‌توالی منطقی و تفاوت سطوح مختلف واقعیت (خواب، بیداری و مانند آن‌ها) گاهی با به هم ریختن نحو و ترکیب کلام آشکار می‌شوند» (همان: ۷۶).

تک‌گویی درونی مستقیم

یکی دیگر از اصول و مبادی تکنیکی جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی، استفاده از تک‌گویی درونی مستقیم است. در این تکنیک، فرض بر غیاب نویسنده و عرضهٔ بی‌واسطهٔ تجارب ذهنی شخصیت است. تک‌گویی درونی مستقیم که در بسیاری از متونِ تحلیلی داستان‌نویسی مترادف با داستان جریان سیال ذهن به کار می‌رود، در بعد ادبی و روان‌شناختی از هم متمایز می‌شود. این تمایز در فرهنگ اصطلاحات ادبی آکسفورد با اشاره به اینکه تک‌گویی درونی در بعد روان‌شناختی

به‌عنوان موضوع یا محتوای اصلی مطرح است و در داستان جریان سیال ذهن به‌عنوان روشی برای ارائهٔ موضوع، بازگو می‌شود (Baldick, 2009: 212). در تکگویی درونی مستقیم که داستان جریان سیال ذهن به آن اتکای زیادی دارد، خواننده در غیاب توصیف یا اظهار نظر نویسنده، خود مستقیم و بلا واسطه به ذهن و زندگی راوی اول‌شخص راه می‌یابد (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۵۸). این مواجههٔ بی‌واسطهٔ خواننده با افکار شخصیت را میلان کوندرا دربارهٔ داستان اولیس نوشتهٔ جیمز جویس[۱۷] با استعارهٔ میکروفن گذاشتن در مغز شخصیت بازگو می‌کند (کوندرا، ۱۳۹۳: ۷۸). همین استعاره را به بیانی دیگر ویرجینیا وولف[۱۸] در توصیف روش نفوذ دورتی ریچاردسون (یکی از پیشگامان داستان جریان سیال ذهن) به ذهن شخصیت‌های داستانش تکرار می‌کند. این‌که «به ما این احساس را القا خواهد کرد که در مرکز ذهن کس دیگری نشسته‌ایم و بنا بر استعداد هنری نویسنده، در هرج و مرج تکه‌هایی که در حال پروازند نوعی وحدت یا معنا یا انگارهٔ هنری را درخواهیم یافت» (ولک، ۱۳۸۹: ۱۴۷/۵). برای اینکه بهتر به ماهیت تک‌گویی درونی مستقیم پی ببریم، در نمونهٔ کوچکی از این بازی‌های ذهنی و زبانی از رمان اولیس (به‌عنوان شاخص‌ترین داستانِ جریان سیال ذهن) ذکر می‌گردد: «او که در برابر خلأ تردید معرفی آگاه بود با چه اندیشه‌هاییِ احساسات خود را برای خود توجیه می‌کرد؟ نازکی از پیش مقدر پردهٔ بکارت: لمس‌ناپذیری از پیش مفروض شیء فی‌نفسه، ناهمسازی و بی‌تناسبی کشش خودبه‌خود دراز شوندهٔ آنچه انجام دادن آن مورد نظر بود و سستی خودبه‌خود کوتاه شوندهٔ آنچه انجام‌شده بود: استنتاج ضعف زنان از راه مغالطه: عضلانی بودن مرد: تفاوت‌های موجود در قواعد اخلاقی: از راه عکس کردن و بی‌آنکه در معنی تغییری راه یابد تحلیل نحوی طبیعی جملهٔ ماضی مبهم مطلق (که تجزیه آن چنین است: فاعل مذکر، فعل متعدی صوتی تک‌هجایی با مفعول مستقیم مؤنث) با فعل معلوم به جملهٔ متناظر ماضی مطلق مبهم آن (که تجزیهٔ آن چنین است: فاعل مؤنث فعل معین و اسم مفعول صوتی شبه‌تک‌هجایی با نایب فاعل مذکر) با فعل مجهول: تولیدات مدام بذرافشانان از طریق توالد: تولید مستدام نطفه از راه تقطیر: بیهودگی پیروزی یا اعتراض یا انتقام: پوچی فضیلتی که این اندازه آن را ستوده‌اند: رخوت مادهٔ لاعن شعور: بی‌حسی ستارگان» (استیوارت، ۱۳۹۵: ۱۹۱).

کنش تک‌گویی درونی مستقیم در داستان جریان سیال ذهن، یادآور فرمی از نوشتن در گسترهٔ ادبیات سوررئالیستی نیز هست و از این جهت می‌توان آن را با شیوهٔ نگارشِ خودکار سوررئالیست‌ها سنجید که «نظارت هوشیارانه یا قید و بند ذهنی بر رونوشت‌برداری آنی و دقیق از ضمیر ناخودآگاه را کنار می‌گذارد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۱). نگارش خودکار یکی از شگردهایی است که نویسندگان سوررئالیست برای ظهور درونهٔ ناشناخته و نامنتظر ذهن انسان به کار می‌گرفتند و برای رسیدن به آن سعی در برداشتن تمام موانع موجودِ آگاهی داشتند. این فن یا به گفته‌ای مشهور این دیکته ضمیر پنهان را، برتون در کتاب اسرار هنر جادوئی سوررئالیستی این‌گونه شرح می‌دهد: «پس از مستقر شدن در نقطه‌ای مناسب و ممکن برای تمرکز ذهنتان در خویشتن، بگویید که برایتان وسایل نوشتن بیاورند. در انفعالی‌ترین یا تأثیرپذیرترین حالتی که می‌توانید قرار بگیرید [...] به‌سرعت و بدون موضوع پیش‌بینی‌شده بنویسید- با چنان سرعتی که وقت به‌خاطر سپردن یا بازخوانی نوشته‌تان را نداشته باشید» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۸۲۸).

مناسبات بینامتنی نقاشی کنشی و داستان جریان سیال ذهن

پیش از هر داوری دربارهٔ دریافت‌های مشترک از نقاشی کنشی آمریکا و داستان جریان سیال ذهن

نیاز به چارچوبی نظری وجود دارد تا این دو جریان را در یک قلمروِ مفهومی گرد آورد. مهم‌ترین چارچوب مفروض در این میان به‌نظر مبحث پساساختارگرایانهٔ[19] بینامتنیت است. بینامتنیت عبارت است از این باور که «هر متن چهل‌تکه‌ای است از ارجاعات برگرفته از سایر متون (بصری، کلامی یا حتی موسیقایی) که مؤلف در محیط فرهنگی‌اش بدان‌ها دسترسی داشته است» (گوتر، ۱۳۹۵: ۴۸). در هنرهای تجسمی و از منظر بینامتنی نیز اعتقاد بر این است که «تنها با نگریستن نقاشی‌ها در پرتوی دیگر نقاشی‌ها یا آثار ادبی، موسیقایی و نظایر آن‌ها است که قدرت نشانه‌شناختی اما "گم‌گشته" هنر تصویری می‌تواند بازیافت شود» (آلن، ۱۳۹۲: ۲۵۰). به‌عبارتی‌دیگر «[...] نقاشی‌ها، درست مانند متون ادبی، پیوسته با یکدیگر، همچنان که با دیگر هنرها، سخن می‌گویند» (همان: ۲۴۸). از سوی دیگر چارچوب مفهومی مقایسهٔ نقاشی کنشی و داستان سیال ذهن، همچنان که در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای امروز، می‌تواند از زمینهٔ دیگری اقتباس شود. در این میان، دو اصطلاح ژرف‌ساخت[20] و روساخت[21]، نقشی اساسی بر عهده خواهند داشت. این دو واژه از نظریهٔ دستور گشتاری–زایشی[22] زبان‌شناس معاصر آمریکایی، نوام چامسکی[23] اخذ شده‌اند. در نظریهٔ چامسکی، ژرف‌ساخت «در واقع تعیین‌کننده روابط معنائی و منطقی اجزاء جمله» و روساخت «شکل خارجی و عینی جمله را نشان می‌دهد که الزاماً منطبق با ژرف‌ساخت نیست» (باطنی، ۱۳۹۳: ۱۱۴). با این بینش، وقتی به زمینهٔ اصلی بحث بازمی‌گردیم، شاهد می‌باشیم که امکانات محدود و قابل شمارش هر دو جریان هنری و ادبیِ یادشده به آفرینش آثاری با روساخت متنوع منجر شده است که در اصل همگی بر ژرف‌ساختِ مشترکی تکیه و تأکید دارند که موضوع این مقاله را تشکیل می‌دهد. این ژرفا و شالودهٔ مشاع را باید در مفاهیمِ هم‌پایه‌ای چون زبان، زمان و زاویهٔ دید، خودانگیختگی، نظم در بی‌نظمی و موضوع جستجو کرد.

زبان (ادبیات مشترک)

زبان اگرچه در مباحث ادبی و هنری اغلب بر کیفیتِ درونی به‌کارگیری عناصر نوشتاری و تصویری دلالت دارد، اما اینجا در مقام عاملی بیرونی در نظر گرفته‌شده است که به‌کار توصیف کنش‌های فکری و فیزیکی نقاشی کنشی و داستان جریان سیال ذهن می‌آید. برای آن‌که ببینیم این دو جریان با چه زبانی توصیف می‌شوند، کافی است که به ادبیاتِ شکل‌گرفته در حوالی آن‌ها مراجعه کنیم. جکسون پولاک که «به نماد جهانی نقاشی نوین آمریکایی در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی تبدیل‌شده است» (آرناسن، ۱۳۸۹: ۴۷۲)، وقتی از روند آفرینش نقاشی‌هایش روی زمین سخن می‌گوید و از ترجیح این سطح سخت بر سه‌پایه، بلافاصله می‌افزاید «بدین ترتیب خود را به بخشی از نقاشی نزدیک‌تر حس می‌کنم، از این راه من می‌توانم دور آن بچرخم و هر چهار طرف آن راه بروم. این برای من حکم بودن در نقاشی به معنای واقعی کلمه را دارد [...] هنگامی‌که در نقاشی هستم، آگاه نیستم از آنچه دارم انجام می‌دهم» (Robertson, 1960: 193-194).

تأکید بر ناخودآگاهی و مسلط شدن ذهنی بر موضوع، در ادبیات ناظر به داستان جریان سیال ذهن نیز بسامد بسیار بالایی دارد. به‌ویژه آنجا که حرف از تک‌گویی درونی مستقیم و پرداختن نویسنده به محتوای بی‌کم‌وکاست ذهن شخصیت به میان می‌آید، یعنی جایی که «وارد جهان پیچیدهٔ احساس‌های درونی و ذهنی می‌شویم. به‌ویژه در زمانی که ترتیب اندیشه‌ها، احساس‌ها و حساسیت‌ها از سوی نویسنده تعیین نشده است» (سیدحسینی، ۱۳۹۳: ۱۰۶۸). از سوی دیگر این شباهت‌ها بین نقاشی و داستان مدرن تا جایی پیش می‌رود که نویسندهٔ تاریخ هنر مدرن را

هم بر آن می‌دارد تا بگوید نویسندگان مدرن هنگامی‌که می‌خواهند آشفتگی زندگی را توصیف کنند، اغلب از چارچوب زبان خارج می‌شوند (لینتن، ۱۳۹۵: ۴۹). خروج از چهارچوب زبان در نقاشی کنشی آمریکا، می‌تواند به‌مثابه نفی تصویر و تصویرگری باشد. نتیجهٔ این انکار تصویر، رویارویی بی‌واسطه با بوم خواهد بود. اینجاست که «آنچه روی بوم می‌رفت یک تصویر نبود، یک رویداد بود. نقاش دیگر با یک تصویر ذهنی مشخص به سه‌پایه نزدیک نمی‌شد. او با موادی که در دست داشت به سراغ بوم می‌رفت و تصویر حاصل نتیجهٔ این رویارویی بی‌واسطه بود» (Rosenberg, 1960: 25).

اگر تنها در این موازنهٔ مفهومی، پردهٔ نقاشی با ذهن شخصیت برابر انگاشته شود، خواهیم دید که در داستان جریان سیال ذهن نیز، «ذهن پرسوناژ حالت پرده‌ای را دارد که مواد داستان روی آن ارائه می‌شود» و «کل حوزهٔ روندهای ذهنی را از پیش از آگاهی گرفته تا لایه‌های سخن‌آرائی عقلانی در بر می‌گیرد» (حسینی، ۱۳۷۲: ۸-۷). همین ادبیات مشترک که اینجا نمونه‌هایی از آن یاد شد، با اندکی تأمل در گسترهٔ سراسری گفتارها و نوشتارهای دیگری که به داستان جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا می‌پردازند، به‌چشم می‌خورد.

زمان و زاویهٔ دید

در داستان جریان سیال ذهن ظرف زمانی، ذهن شخصیت یا بوم سفیدی است که بروز هر اتفاق را ثبت می‌کند و با تداعی آزاد یا پیوستهٔ کلمات و عبارات آن را در هر جهتی می‌گستراند. به‌طوری‌که در اغلب موارد، گفتارها و کردارها و حتی پندارها ضمیر مشخصی در روند داستان پیدا نمی‌کنند و ارجاع درست و دقیق آن‌ها به زمان، مکان یا شخصیت‌ها ناممکن می‌شود. این گنگ‌شدن زمینهٔ ارجاعی پیام (زبان) و این پراکندگی و ناروشنی ضمایر، از طرفی مدلول سرعت بالای جانشینی سطوح مختلف افکار است و از طرفی مدلول فشردگی زمان. به‌عبارتی در تمام داستان‌های معروف جریان سیال ذهن و در بازیِ بین زمان تقویمی و زمان هستی‌شناسانه[۲۴]، «ذهن در سطح پیش از گفتار خود، هنگام اندیشیدنِ به گذشته، بدون توجه به تقدم و تأخر زمانی این وقایع و دوری و نزدیکی‌شان از زمان حال، بسته به اینکه کدام‌یک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراه توده وقایع مرتبط با آن از اعماق مختلف احضار می‌کند» (بیات، ۱۳۸۳: ۱۲). یکی از مواردی که در نقاشی کنشی نیز، بدان زیاد اشاره و بر آن کمتر تأکید می‌شود، مسئلهٔ زمان است. در این نوع نقاشی حذف موضوع یا روایت بیرونی، به شکل‌گیری نوعی زمان درونی و عاطفی منجر می‌شود که از سیر سراسری و پیش‌بینی‌ناپذیر حرکت هنرمند (زاویهٔ دید او) روی بوم به‌وجود می‌آید. نکته‌ای که آرناسن آن را در بازگشت به نقاشی‌های پولاک چنین بازگو می‌کند: «نقاشی‌های چکه‌ای پولاک، عناصر دیگری را وارد هنر نقاشی نوین کردند و مسیر آن را دگرگون ساختند. نخست، عنصر یا اصل نقاشی سراسری یعنی نقاشی ظاهراً بی‌آغاز و بی‌انجام بود که تا آخرین حد بوم گسترده می‌شد و نشان می‌داد که از آن پس نیز ادامه دارد» (آرناسن، ۱۳۸۹: ۴۷۳).

بی‌آغاز و انجام، اینجا بیش از آنکه بر مکان دلالت داشته باشد، بدون شک بر عناصری چون زمان و زاویه دید تأکید می‌کند و این را تداومی می‌گوید که در پایان جمله بر آن تأکید می‌شود. رابطهٔ دیالکتیک ذهن و زمان و زاویه دید، وقتی به هنرهای مکانی مثل نقاشی بازمی‌گردد، محل بحث‌های بسیاری می‌شود. برای مثال نویسندهٔ کتاب مبانی زیباشناسی ذیل مدخل زمان در

هنرهای مکانی با یادآوری متنی از ژان فرانسوا لیوتار[۲۵] دربارهٔ تمایز نمودهای مختلف زمان در یک تابلوی نقاشی (زمان اجرای اثر به دست نقاش، زمان تماشای اثر توسط بیننده، زمان درونی تابلو یا زمانی که تابلو بدان ارجاع می‌دهد، زمان گردش اثر از آنِ آفرینش تا رؤیت به‌وسیلهٔ بیننده و سرانجام زمان به ظهور رسیدن نقاشی در مقام اثر) و همچنین اشاره به این نکته که ژرژ دیدی–اوبرمن «زمان را عنصر اصلی هرگونه بررسی تصویر می‌داند»، از پل کله نقاش نقل می‌کند که «به‌محض آن‌که یک نقطه به حرکت درمی‌آید و به خط مبدل می‌شود، زمان وارد عمل می‌شود. همچنین وقتی یک خط ضمن حرکت به سطح تبدیل می‌شود. همچنین در حرکت از سطوح به فضاها زمان به جریان می‌افتد» (سوانه،۱۳۹۳: ۱۳۷). او از این اظهار نظر نتیجه می‌گیرد که کله تقابل هنرهای مکانی و هنرهای زمانی را به دلیل فرآیند تکوینی شکل‌گیری اثر هنری نادرست می‌داند (همان: ۱۳۸–۱۳۷). زمان ممتدی که کله انتظار دارد بیننده صرف تماشای اثر بکند، در نقاشی کنشی، بیش از هر چیزی در زمان اجرای اثر به‌دست نقاش و زمان به ظهور رسیدن نقاشی در مقام اثر است که اهمیت پیدا می‌کند. چنانکه گاردنر در تحلیل یکی از نقاشی‌های چکه‌ای پولاک ذکر می‌کند: «اگر نقاشی پولاک تصویر چیزی باشد تصویر خود روند در جریان آفرینش پایان‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر طبیعت است. گذشته از این، نقاشی عمل، آن راهیابی زمان و حرکت به درون هنرهای ایستای متکی به شکل را که با فوتوریسم آغاز شده بود تکمیل می‌کند. اکنون خود هنرمند حقیقتاً به حرکت درآمده است و زاویه دیدش پیوسته تغییر می‌کند» (گاردنر، ۱۳۸۷: ۶۵۸).

خودانگیختگی

خودانگیختگی یا در معنایی بزرگ‌تر، بداهه‌پردازی که نمودی ضمنی در بسیاری از جریان‌های مدرن نقاشی دارد و در تعاریف سوررئالیستی به اوج خود می‌رسد، یکی از شالوده‌های اصلی نقاشی کنشی و داستان جریان سیال ذهن را تشکیل می‌دهد. کتاب فرهنگ زیباشناسی ضمن اشاره به نقاشی کنشی و تجربیاتی که در نوشتار خودکار یا غیرخطی صورت می‌پذیرد، خودانگیختگی را در معنایی فراگیر، شامل فرآیندهایی تخیلی، اما آگاهانه می‌شمارد که فی‌المجلس و در یک چارچوب از پیش موجود به خلق هنرهای بصری و ادبی منتهی می‌شود (گوتر، ۱۳۹۵: ۴۱). خودانگیختگی را به‌نوعی، هم می‌توان در بازگشت ضمنی نویسندگان جریان سیال ذهن به مفهوم نگارش خودکار جستجو کرد و هم در دریافت‌هایی که نقاشان کنشی از نقاشی رفتارنمای شرق دور داشته‌اند. در مورد این دریافت‌ها برای مثال می‌توان به تحلیل گامبریج از نقاشی پولاک اشاره کرد (گامبریج، ۱۳۹۳: ۵۹۳–۵۹۲). خودانگیختگی در داستان جریان سیال ذهن، می‌تواند همان استثمارزدایی از داستان باشد که ذیل مبحث لایه‌های پیش از گفتار بدان اشاره شد. در این بین، یکی از شگردهای رایج برای نمود بخشیدن به لایه‌های پیش از گفتار، نفی نشانه‌های دستور زبانی یا حذف، تغییر و تبدیل نقطه‌گذاری یا علائم سجاوندی است. از این امکان برای تغییر فضا، زمان، زاویه دید و یا گذار از اندیشهٔ شخصیتی به شخصیت دیگر استفاده می‌شود و باز همین نگاه خودانگیخته را به نوع دیگری می‌توان در آثار نقاشان کنشی یافت. در این موردِ بخصوص پولاک اثرش را به‌مثابهٔ یک‌طرف گفت‌وگویی زنده و خودانگیخته، این‌گونه توصیف می‌کند: «تنها پس از ارتباط گرفتن و دمساز شدن با اثر است که می‌فهمم چه‌کاری انجام داده‌ام. من از هر نوع ایجاد تغییر، خراب کردن تصویر و غیره ترسی ندارم، چون‌که نقاشی زندگی خودش را دارد و من سعی دارم اجازه بدهم که آن زندگی تحقق یابد» (Robertson, 1960: 194).

جالب اینکه در این فرآیند بنا بر خوداظهاری پولاک، «هیچ‌گونه پیش‌طرح و یا فکر اولیه به‌صورت طراحی یا ایدهٔ رنگی وجود ندارد و همه‌چیز در لحظهٔ تهاجم به روی بوم پدید می‌آید» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۳: ۴۰). از سوی دیگر هارولد روزنبرگ، نه فقط پولاک که همهٔ نقاشان کنشی آمریکا را برخوردار از این ویژگی می‌داند و می‌نویسد: «در یک لحظهٔ خاص، بوم برای نقاش آمریکایی به‌جای آنکه فضایی برای بازنمایی، تصویرگری، تجزیه و تحلیل بصری و یا هرگونه بیان یک شیء واقعی یا تخیلی باشد، به صحنه‌ای برای اجرا تبدیل می‌شود. از این لحظه به بعد، آنچه که بر روی بوم ادامه می‌یابد، نه شکل‌گیری تدریجی تصویر، بلکه وقوع یک رویداد است» (همان: ۳۶).

نظم در بی‌نظمی

نظم در بی‌نظمی به شباهت لایه‌های پیش از گفتار در داستان سیال ذهن و سطوح انگیزشی در نقاشی کنشی می‌پردازد. به‌عبارتی در این دو قالب نوشتاری و دیداری، بیشتر قرار بر نشان دادن ساحت بی‌نظم و ترتیبِ تداعی و تخیل ذهنی است و نظمی اگر هست، در سطوح و لایه‌های درونی تشکیل‌دهندهٔ اثر نیست، بلکه در نوعی وحدت شکلی است که کلمنت گرین‌برگ[۲۶] از حدوث آن در آثار نقاشان کنشی آمریکا یاد می‌کند (سمیع‌آذر، ۱۳۸۸: ۴۳). این شالودهٔ یکدست و وحدت‌یافته را، در توصیف نقاشی‌های ویلم دِ کونینگ چنین می‌خوانیم: «روش کار او مبنی بر نوعی تصویرسازی خاص است که از توسعه عنصر بافت در نقاشی پدید می‌آید. در این شیوه، بافت انتزاعی به سمت نوعی هرج و مرج که به‌طور آنی به اثر شکل می‌بخشد، حرکت کرده تا درنهایت در یک پهنه آبستره تصویری –مثلاً یک زن– پدیدار می‌شود» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۵۷). مشابه این بیان‌گری دِ کونینگ را در برانگیختن نقوش بدون فرم و در نهایت رسیدن به پدیداری عینی، در داستان‌های جریان سیال ذهن، با لایه‌های پیش از گفتار عینیت می‌بخشند. در این سطوحِ پیش‌گفتاری، «تصاویر به‌گونه‌ای به‌کاربرده می‌شوند که معرف احساس‌ها و عواطفی باشند که بر زبان جاری نشده‌اند. چون اندیشه یا احساس هنگامی‌که بر زبان جاری می‌شود تابع نظم و منطق خاص سخن گفتن می‌گردد، حال‌آنکه در گفتگوی درونی توجه و تأکید روی تصویر کلیت تجربهٔ درونی در عرصه‌هایی است که محدودیت و سانسور بر آن اعمال نشده باشد» (حسینی،۱۳۷۲: ۱۲). البته استفاده از لایه‌های پیش از گفتار با آن منطق بدون نظم و توالی دلیل آن نمی‌شود که در نهایت خواننده با توده‌ای از کلمات بی‌مفهوم مواجه شود و متن در جریان خوانده شدن به سطح بالاتری از معنا (نظم) انتقال می‌یابد. «این الگو آثار پیشرو یا «رمان نو» را که «محدودیت یا قید» را نفی و با گسیختگی بازی می‌کند مستثنی نمی‌داند، چون در بی‌نظمی صرف هم نوعی نظم هست» (گات و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۲۷).

اما برای آنکه مشابهت نظم در بی‌نظمی را در دنیای داستانی و تجسمی مورد بحث بیشتر بازگو کنیم، ناچار از بازگشتِ دیگری به لایه‌های پیش از گفتار در داستان سیال ذهن خواهیم بود. لایه‌های پیش از گفتار به‌طور کلی از دو نوع هنجار زبانی و روایی برخوردارند که در یکی از آن‌ها نویسنده با حذف کامل علائم سجاوندی و نقطه‌گذاری، محتوای دست‌نخوردهٔ ذهن شخصیت را با همان تغییر مداوم زمانی بین گذشته و حال و آینده و همان ایرادهای نحوی بازنمایی می‌کند و در رویکردی دیگر، با آوردن جابه‌جای علائم و تمهیدات روایی، ته‌رنگی از دخالت خود و روایت عینی داستانی را به نمایش می‌گذارد. در این مورد و در مقام مقایسه می‌توان در نقاشی کنشی آمریکا چنین رویه‌ای را نشان داد. در نقاشی‌های کنشی پولاک و به‌ویژه در رنگ‌چکانی‌های او،

درست مانند آن بخش از داستان‌های جریان سیال ذهن که بدون هرگونه علامت‌گذاری به بیان درمی‌آید، نقاش ردپای آشکاری از خود بر جای نمی‌گذارد و همه‌چیز را به کنش میان خود و بوم تقلیل می‌دهد. چیزی که لینتن آن را آمیزش ذهن، روح، چشم، دست، رنگ و سطح بوم بر زمینه‌ای می‌داند که ردی از حرکات نقاش را بر خود دارد (لینتن، ۱۳۹۵: ۲۷۱). اشاره‌ای که لینتن اینجا به نقاشی‌های پولاک می‌کند، قابل تعمیم به تمام آثار این هنرمند نیست و شاید تنها یک دورهٔ معروف از آثار وی را در بر بگیرد. این دوره به‌طور مشخص از واپسین سال‌های دههٔ ۱۹۴۰م آغاز و تا سال‌های میانی دههٔ ۱۹۵۰م ادامه می‌یابد. جالب اینکه بینابینِ همین دوره، از ذهنی‌گریِ نقاش تا حدودی پرده برداشته می‌شود و شکل‌هایی در نقاشی‌های او ظهور می‌کنند که می‌توانستند در دیگر نقاشی‌های سراسر انتزاعی‌اش نیز به چشم بیایند. در این بین یکی از نقاشی‌های معروف پولاک با عنوان پرتره و یک رویا (۱۹۵۳م) داستان دیگری دارد و ماجرای آن به همین نقطه ختم نمی‌شود (تصویر ۶).

تصویر ۶: جکسون پولاک، پرتره و یک رویا، ۱۹۵۳م، رنگ روغن روی بوم، ۱۴۸ x۳۳۵ سانتیمتر، موزه هنر دالاس. (مأخذ: https://collections.dma.org/artwork/5282460 ۹۷/۶/۳۰)

در این نقاشی که می‌توان آن را با گفتگوی درونی غیرمستقیم در داستان جریان سیال ذهن مقایسه کرد، نقاش، هم در اثر حضور دارد و هم از آن فاصله می‌گیرد. در این نقاشی همچنین ضمن تأکیدی یادبودی بر خصلت سوررئالیستی نقاشی‌های پولاک، بیننده شاهد یک بیانیهٔ صوری در مواجهه با تعارض بین انتزاع و شکل‌نمایی است. تابلو به دو بخش تقریباً مساوی تقسیم می‌شود. در یک بخش، یک چهرهٔ تکرنگ (سیاه و خاکستری) زنانه با چند لکهٔ قرمز و نارنجی و زرد و صورتی قرار دارد؛ رنگ‌هایی که پولاک از آن‌ها در نقاشی‌های چکه‌ای خود زیاد استفاده کرده است و در بخش دیگر نقاشی، تودهٔ سیاهی از خطوط بی‌نظم و درهم به چشم می‌خورند که چیزی جز نقاشی‌های چکه‌ای را تداعی یا بازنمایی نمی‌کنند. این تقابل، واگویه‌ای است از گفتگوی درونی مستقیم و غیرمستقیم نقاش در تمامیت آثارش. چه، حضور یک پرتره در برابر آن تودهٔ بی‌نظم و بی‌شکل خطوط تأکیدی است بر روایت ذهنی نقاش و اینکه درست مثل داستان‌های جریان سیال ذهن، همه چیز از ذهن بی‌نظم و سانسور یک شخصیت روایت می‌شود. منتها اینجا آن شخصیت و آن ذهن، کسی جز خود نقاش است و نقاش با بازنمایی یک پرتره خود را در جایگاه یک راوی قرار داده و بر این حضور میانجی‌گرانه

تأکید کرده است. در برابر این گفتگوی غیرمستقیم درونی، باید نقاشی‌های سراسر انتزاعی پولاک را قرار داد که خطوط بی‌نظم رؤیا را مستقیماً از ذهن خود او روایت می‌کنند. رؤیایی که مثل تابلوی اخیر، منشأ بیرونی ندارد و دخالت نقاش در روایت آن به حداقل می‌رسد.

موضوع

همان‌طور که در معرفی داستان جریان سیال ذهن نیز اشاره شد، ماهیت این نوع داستان یا روایت را موضوع آن معین می‌کند که در واقع سیلان لاینقطع ذهن یک یا چند پرسوناژ است. این جابجایی موضوع با ذهنِ شخصیت و بالعکس، نکته‌ای است که در نقاشی کنشی نیز با آن مواجه هستیم. چه، در هیچ‌یک از جریان‌های مدرنِ نقاشی تا این حد تظاهرات فردی و شخصی مورد توجه قرار نمی‌گیرد؛ و «این همان پدیده‌ای است که گاه از آن با عنوان زیبایی‌شناسی اول‌شخص یاد می‌شود [...] نقاشی در این تفکر، چیزی نیست جز نشانه‌ها و نتیجهٔ احساسات و هیجانات درونی هنرمند و بنابراین آنچه که اصالت دارد هنرمند و حالات درونی اوست و نه اثر هنری» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۳: ۴۴). به عبارت دیگر، در غیاب شکل، فرم، روایت و شیوه‌های مختلف بازنمایی عینی، نقاشی کنشی به کنش‌های شخصی هنرمند تقلیل می‌یابد و بازتابندهٔ ذهنیت او می‌شود. به همین خاطر هم در این نوع نقش‌پردازی، برخلاف دیگر جنبش‌های مدرن، هر نقاش با کنش فردی و روند آفرینش اثرش شناخته می‌شود. در این روند، برای مثال، پولاک در نقاشی‌های چکه‌ای‌اش «توپ بزرگی از کتان را روی زمین پهن می‌کرد و رنگ را رویش می‌چکانید و در همین حال، خودش نیز با همهٔ قدرت در لبهٔ بوم مزبور یا گاهی روی آن به این‌سو و آن‌سو می‌رفت. در نظر او، بیان کلِ محتوای هنرمند که کاملاً درونی است، توسط نیروهای مرموز روانی هدایت می‌شود» (گاردنر،۱۳۸۷: ۶۵۷). نکتهٔ جالب در این اشاره، تأکید بر محتوای هنرمند به‌جای محتوای اثر است که به نوعی بازگوی همان جابجایی موضوع با ذهن شخصیت و یا این‌همانیِ آن‌ها است. این تشابه کنشِ میان ذهن نقاش و شخصیتِ داستان سیال ذهن، با تفاوتی جزئی در نقش نقاش و نویسنده همراه است. به عبارتی در این عرصه، اگرچه نقاش نیز مانند نویسنده تنها نقش یک واسطه را برای به ظهور رساندن محتوای ذهن شخصیت بازی می‌کند، اما این شخصیت کسی نیست جز خود او. این تفاوت جزئی، البته تا آنجا که به نویسنده مربوط می‌شود، چندان مهم نیست. چه، نظارت نویسنده بر ذهن شخصیت نیز در اصل نظارت بر ذهن خود اوست. به‌عبارتی در این نوع داستان، نویسنده با استفاده از زاویهٔ دید درونی و مستقیم، روایت را از شخصیتی به شخصیت دیگر منتقل می‌کند و بدین ترتیب خود نیز «در سرنوشت تک‌تک شخصیت‌های مهم داستانش سهیم و با هر یک از آن‌ها هم‌هویت می‌شود و به این ترتیب به نظر می‌رسد زاویهٔ دید شخص خودش، به‌کلی محو شده است» (لاج و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۸).

نتیجه‌گیری

در واپسین سال‌های نقاشی و ادبیات داستانی مدرن، دو جریان مشهور داستانِ جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا، کمابیش به‌طور همزمان، مرزهای مألوف بازنمایی را درمی‌نوردند و به‌شیوه‌ای سراسر ذهنی به بازنمایی موضوع می‌پردازند. شکل‌گیری این دو رویداد مهم را، اکثر منابع معتبر مدلول دستاوردهای آغازین هنر و ادبیات مدرن، ظهور سینما و تلویزیون و سایر رسانه‌های تصویری و سرانجام پیدایش پندارهای نوین دربارهٔ روند آگاهی در ذهن مربوط می‌دانند. اما در یک مقایسهٔ تطبیقی و در پاسخ به پرسش‌هایی از این قسم که چه عواملی می‌تواند

دال بر شباهت‌های صوری و ساختاری میان این دو جریان مدرنِ نقاشی و داستان‌نویسی باشد و در چه چهارچوبی می‌توان به مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر پرداخت، ابتدا به آرای مورخان و منتقدانی چون نوربرت لینتن و ارنست گامبریچ مراجعه و سپس به مدد رهیافت‌های پساساختارگرایان در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، تحت عنوان بینامتنیت، به مقایسهٔ این دو متغیر پرداخته شد. لینتن معتقد است چون تاریخ هنر مدرن در جریان رخداد آن نگاشته شده و به‌ویژه در دورهٔ متأخر آن شاهد درهم‌آمیخته شدن رشته‌های مختلف هنری و مخدوش شدن مرزهای سنتی میان آن‌ها بوده‌ایم، باید پژوهش‌های عمیق‌تری، بهتر از آنچه بر اساس جنبش‌ها و شعارهای بلافصلشان صورت گرفته، انجام گیرد. در این بین، گامبریچ نیز در انتقاد از رویدادنگاری تاریخیِ صرف، بحث تکامل موازی هنرها را مطرح می‌کند و به اصل تبیین و نظریه‌پردازی دربارهٔ علت‌ها رجحان می‌بخشد. طبق نظر این مورخِ مشهور، اگرچه هنرمندان مختلف، در زمان‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، جهان را به روش‌هایی متنوع و گاه کاملاً مغایر بازنمایی کرده‌اند، اما خروجی کار آن‌ها را می‌توان در قالب ادوار تاریخی منسجم گنجاند و از این طریق به تحلیل و تفسیر آن‌ها پرداخت.

با این توضیحات و در یک مقایسهٔ بینامتنی میان داستانِ جریان سیال ذهن و نقاشی کنشی آمریکا به‌نظر می‌رسد ارتباطی ژرف‌ساختی بین این دو جریان وجود دارد که در قالب یک سری اصول و مبانی مشترک قابل اثبات است. تأکید فراوان بر ذهن، رجوع به منازل مشترک روان‌شناختی، جابجایی سوژه و اُبژه، ادبیات توصیفی مشترک و از همه مهم‌تر؛ نقش مشابه نویسنده و نقاش در مقام یک میانجیِ بی‌مداخله برای ظهور ذهنیت ازجمله مبادی اولیهٔ مشترکی است که این دو جریان مدرن را به هم پیوند می‌زند. جالب اینکه گرایش عمده به ذهن و نامداخله‌گری نقاش و نویسنده در بیان بی‌واسطهٔ موضوع تا آنجا پیش می‌رود که به نفی هرگونه نگاه عینی و فرمالیستی به رنگ و سطح و خط در نقاشی، یا روایت و شخصیت‌پردازی در داستان می‌رسد. نقاشی کنشی و داستان جریان سیال ذهن، به‌نظر مشترکات مهم دیگری نیز دارند. هر دو آن‌ها فصل مشترکی را با سوررئالیسم طی می‌کنند که به‌طور مشخص در گرایش به شگرد نگارش و نقاشی خودکار است. هر دو آن‌ها بر خودانگیختگی و بداهه‌پردازی ذهن شخصیت توافق و تأکید دارند. در این موردِ بخصوص البته ذهن نقاش و کنش‌های نامنتظر آن روی بوم با سیلان لاینقطعِ ذهن شخصیت داستان سیال ذهن، با این فرض که در نهایت و حقیقت ذهن شخصیت با ذهن نویسنده این‌همانی دارد، یکی انگاشته می‌شود. لایه‌های سانسور نشده و نامنظم و نامتوالی پیش از گفتار در داستان جریان سیال ذهن و نقوش پیش‌بینی نشده و بدون عمق و فرم در نقاشی کنشی از دیگر مشابهات این دو جریان است. همچنین می‌توان از مسئلهٔ زمان و زاویه دید یاد کرد که به‌خاطر ماهیت غیرخطی ذهن و فاصله گرفتن از بازنمایی و بازگویی رخدادهای بیرونی، در هر دو جریان میان زمان حال و گذشته در جریان است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Stream of Consciousness
2. Action painting of America
3. Norbert Lynton
4. Intertextuaity
5. Ernest Gombrich

6. Abstract expressionism
7. Robert Coates
8. Harold Rosenberg
9. Andre Breton
10. Automatism
11. Gestural painting
12. Daoism (Taoism)
13. Sumi-e
14. Mark Tobey
15. William James
16. The Principles of Psychology
17. James Joyse
18. Virjinia Woolf
19. Post-structuralism
20. Deep structure
21. Surface structure
22. Transformational generative grammar
23. Noam Chomsky
24. Ontological
25. Jean-François Lyotard
26. Clement Greenberg

فهرست منابع

آرچر، مایکل. (۱۳۹۴). **هنر بعد از ۱۹۶۰م**. ترجمهٔ کتایون یوسفی. تهران: حرفه هنرمند.

آلن، گراهام. (۱۳۹۲). **بینامتنیت**. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

آرناسن، ی.ه. (۱۳۶۷). **تاریخ هنر نوین**. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه و زرین.

ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۱). «دائوئیسم و نقاشی منظره چینی». **مطالعات تطبیقی هنر**. (شماره ۳)، ۳۴-۱۹.

استیوارت، جی. آی. ام. (۱۳۹۵). **جیمز جویس همراه با بخش ۱۷ «اولیس»**. ترجمه منوچهر بدیعی. تهران: نیلوفر.

باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). **نگاهی تازه به دستور زبان**. تهران: آگاه.

بیات، حسین. (۱۳۸۳). «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن». **پژوهش‌های فرهنگی**. (شماره ۶)، ۳۲-۷.

بیات، حسین. (۱۳۹۴). «خطاهای رایج در شناخت شیوهٔ جریان سیال ذهن (نقد ۱۸ مقالهٔ علمی-پژوهشی)»، **نقد ادبی**. (شماره ۳۰)، ۲۳۴-۲۰۹.

حسینی، صالح. (۱۳۷۲). **بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب**. تهران: نیلوفر.

جینز، جولیان. (۱۳۹۵). **خاستگاه آگاهی در فروپاشی ذهن دو جایگاهی**. ترجمه خسرو پارسا تهران: آگاه.

رفیعی‌شهرکی، عاطفه. (۱۳۹۲). «بررسی عناصر کنشی در آثار نقاشی ضیاءالدین امامی و جکسون پولاک». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. دانشگاه هنر اصفهان.

سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۸۸). **اوج و افول مدرنیسم**. تهران: نظر.

سوانه، پیر. (۱۳۹۳). **مبانی زیباشناسی**. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). **مکتب‌های ادبی**. ج۲. تهران: نگاه.

شاملو، احمد. و ع. پاشایی. (۱۳۹۳). **هایکو: شعر ژاپنی از آغاز تا امروز**. تهران: چشمه.

کوندرا، میلان. (۱۳۹۳). **هنر رمان**. ترجمه پرویز همایون‌پور. تهران: قطره.

گات، بریس، و دومینک مک‌آیور لوپس. (۱۳۹۳). **دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی**. ترجمه گروه مترجمان. تهران: فرهنگستان هنر.

گاردنر، هلن. (۱۳۸۴). **هنر در گذر زمان**. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: آگه.

گامبریچ، ارنست. (۱۳۹۳). **تاریخ هنر**. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نشر نی.

گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۸). **تحولات ذوق هنری در غرب (گرایش به اصول هنرهای آغازین)**. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: فرهنگستان هنر.

گوتر، اران. (۱۳۹۵). **فرهنگ زیباشناسی**. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

لاج، دیوید، و همکاران. (۱۳۹۴). **نظریه‌های رمان**. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

لمبرت، رزمری. (۱۳۹۱). **تاریخ هنر (سده‌ی بیستم)**. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.

لوسی‌اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۰). **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**. ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.

لینتن، نوربرت. (۱۳۹۵). **هنر مدرن**. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نشر نی.

میرصادقی، جمال، و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی)**. تهران: مهناز.

ولک، رنه و اوستین وارن. (۱۳۹۰). **نظریه ادبیات**. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: نیلوفر.

ولک، رنه. (۱۳۸۹). **تاریخ نقد جدید**. ج۵. ترجمه سعید ارباب‌شیرانی. تهران: نیلوفر.

وین‌پی، پومرلو. (۱۳۹۲). «ویلیام جیمز: زندگی، آرا و آثار». ترجمه مصطفی امیری. **کتاب ماه فلسفه**. (شماره ۷۵)، ۱۱-۳.

هیرامایا، هاکوهو. (۱۳۷۸). **روش نقاشی سُومی**. ترجمه قاسم روبین، تهران: نشر نی.

Ackerman, Alan. (2011). ***Seeing Things: From Shakespeare to Pixar***. Toronto: University of Toronto Press.

Alvarez-Ramirez, J. et al. (2016), "Fractal analysis of Jackson Pollock's painting evolution". ***Chaos, Solitons & Fractals***. (vol 35). 97-104.

Baldick, Chris. (2009). ***The Oxford Dictionary of Literary Terms*** (4 ed.). New York: Oxford University press.

Junker, Patricia.A. (2014). ***Modernism in the Pacific Northwest (The mythic and the mystical)***. Washington: University of Washington Press.

Robertsom, Bryan. (1960). ***Jacson Pollock***. New York: Harry n. abrams, inc.

Rosenberg, Harold. (1960). ***the tradition of the new***. New York: horizon press.

Soussloff, Catherine M. (2004). "Jackson Pollock's Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space". ***TDR Jornal***. (vol 48), 60–78.

Steinberg, Erwin R. (1983). "The Stream of Consciousness Technique in the Novel: Simulating a Stream of Concurrencies". ***SAGE Journal***. (vol 2), 241-249.

Stevenson, Randall. (1992). ***Modernist Fiction: An Introduction***. Lexington: University Press of Kentucky.

Taylor, Richard et al. (2002). "The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings". ***Leonardo Journal***. (vol 35), 203–207.