فیلم انتزاعی و موسیقی رنگ

ویلیام موریتس
علی عامری مهابادی

رؤیای پدید آوردن موسیقی رنگ برای چشم، شکلی که مشابه موسیقی شنیداری برای گوش باشد، قدمتی دیرینه دارد، اما هیچ فرمول فنی جهانی تاکنون نتوانسته آن را به‌اندازه‌ی دیگر شکل‌های هنری پایدار و محبوب سازد. هریک از شخصیت‌های برجسته در زمینه‌ی موسیقی رنگ بخش قابل توجهی از دوران کار خود را صرف ابداع یا کلنجار رفتن با ماشین‌آلات دست‌وپاگیر، نافرمان و نهایتاً بی‌تأثیر کرده‌اند. کارکردن با نور دشوارتر از صداست، اما به یمن تکنولوژی نوین، اشعه‌ی لیزر، رایانه‌ها و ویدیو امید تازه‌ای برای ساختن وسایل استاندارد ترکیب‌بندی و بازسازی موسیقی رنگ پدید آمده است. موسیقی رنگ اگرچه نقاشی نیست، یکی از طلیعه‌دارانِ مهمِ نقاشیِ غیرعینی به هر دو معنای زیبایی‌شناختی ــ کلنجار رفتن با تنظیمات و پیشبرد اشارات رنگی، و معنای معنوی ــ است. موسیقی رنگ در فلسفه‌ی مراقبه معنایی جدید محسوب می‌شود.

فیثاغورس پی‌برده بود که موسیقی اجرام سماوی حاکی از نوعی پیوند کیهانی است: جهان نوعی هارمونی الهی و هندسی جلوه می‌کند که در تمام پدیده‌های طبیعی، عوالم کبیر و عوالم صغیر بازتاب می‌یابد. هارمونی‌های مدار سماوی شبیه بی‌نظمی‌های ظاهری در شکل‌های حیات بر روی زمین است. مبنای این شباهت‌ها، ارتعاشاتی دقیق از جنبه‌ی ریاضی است که به‌صورت نور، صدا، رایحه و سایر محرک‌های حسی نمود می‌یابد. تلفیق این ادراکاتِ ظاهراً پنهانِ حسی تشکیل‌دهنده‌ی «حس‌آمیزی» است، همان پدیده‌ای که فیثاغورس آن را بزرگ‌ترین موهبت فلسفی و دستاورد معنوی می‌دانست، زیرا از نظر او دنیای خاکی و توهم‌آمیز را با دنیای اصیلِ مفاهیم جهانی، پایدار و

انتزاعی پیوند می‌دهد.

جست‌وجوی حس‌آمیزی سبب شده تا طی چهار قرن اخیر دهها هنرمند به تصنیف موسیقی رنگ بپردازند، اما بحث درمورد آثار هنرمندان پیش از جنگ جهانی اول بسیار دشوار است، زیرا ساخته‌ها و جزئیات زندگی‌نامه‌ای و حرفه‌ای آن‌ها موجود نیست. هریک از این هنرمندان دیدگاهی عمومی و رازورزانه را پی گرفته‌اند ولی درمورد نظام‌های معنوی آن‌ها یا تأثیر (چه سطحی و چه ژرف) رازورزی آن‌ها در آثارشان شواهد کافی نداریم. هنوز هیچ رساله‌ی مهمی درمورد هنرمندی که زندگی‌اش را منحصراً وقف موسیقی رنگ کرده باشد وجود ندارد. چند نفر از این هنرمندان متون نظری خود را منتشر ساخته‌اند که معمولاً این مکتوبات به‌دلیل تبعیض و بی‌توجهی نسبت به آثارشان، شدیداً جنبه‌ی دفاعی دارند. این‌که باورهای معنوی هنرمندان مذکور پشت جداول، نمودارها و شواهد علمی آن‌ها پنهان مانده است. یکی از نمونه‌های مهم درخصوص مسائلی که بر اثر فقدان آثار و جزئیات زندگی‌نامه‌ای به وجود آمده مربوط به الکساندر اسکریابین، آهنگ‌ساز روسی، است که شاید معروف‌ترین هنرمند موسیقی رنگ باشد. تصنیف‌های شنیداری او منطبق بر استانداردهای سمفونیک‌اند و نظریاتش درباره‌ی موسیقی رنگ معمولاً عجیب و غریب توصیف می‌شود. به‌رغم دشمنی پنهان با افکار عرفانی، زندگی‌نامه‌ای که فابین باورز درمورد اسکریابین نوشته است، چندان جای تردید باقی نمی‌گذارد که شیفتگی آهنگ‌ساز نسبت به حکمت الهی به نوعی دل‌مشغولی موعودباورانه تبدیل شد که راز کیهانی (نوعی سینتزیای آخرالزمانی) را برای انسان‌ها آشکار می‌سازد. در نوشته‌های اسکریابین تنها دو ارجاع مشخص به حکمت الهی وجود دارد، اما باورز مدام شواهدی ارائه می‌دهد که حاکی از شیفتگی اسکریابین نسبت به حکمت الهی است. به‌علاوه، باورز نشان می‌دهد که اسکریابین به گروهی مترقی از پیروان حکمت الهی، به‌نام «پسران شعله‌های معرفت» پیوسته بود.

باورز اعتراف می‌کند که گرچه پرومته: اشعار آتش (۱۹۱۰) نمایان‌گر نوعی نمادگرایی ناخوشایند در عرصه‌ی حکمت الهی است، مهم‌ترین سمفونی نوشته شده توسط اسکریابین است. مسلماً علاقه‌ی اسکریابین به حکمت الهی در کیفیات موسیقایی سمفونی تأثیر گذارده و آن را غنی ساخته است. باورز ناچار به توصیف حس‌آمیزانه‌ی این موسیقی شد: «برخی از فرازهای این موسیقی موجد احساس جرقه و شعله‌اند. بسیاری از آن‌ها بیان‌گر نقطه‌های کوچک و متغیری از رنگ بر پس‌زمینه‌ی تیره یا پریده‌رنگ‌اند و سایرین با رنگ‌های تندشان چشم را می‌آزارند .... این سمفونی با هرج و مرج شروع می‌شود و رنگ‌های آبی و سبز به‌شکلی ضعیف نمایش داده می‌شوند. اصوات آکورد نخست نمایان‌گر «آغازی فعال»اند ــ همان پرومته‌ی عرفانی که نماد نخستین مرحله از آگاهی را عرضه می‌دارد.»

پرومته، به‌رغم برخورداری از نیروی معنوی کامل و نامتعارف، عملاً فاقد عنصر اصلی موسیقی رنگ است. اسکریابین هرگز نمی‌خواست که این موسیقی بدون پروژکتورهای رنگی اجرا شود. او در نوشتار ارکستری خود خطی را هم برای نورها در نظر گرفت. به‌هر حال، با گذشت قریب به ۸۰ سال

از ساخت پرومته، این موسیقی فقط ۶بار اجرا شده و برگزارکنندگان کنسرت هرگز به‌طور دقیق از راهنمایی‌های آهنگ‌ساز پیروی نکرده‌اند. اسکریابین می‌خواست که هم مخاطبان و هم گروه ارکستر لباس‌های سفید بپوشند تا نور، علاوه بر دیوار، برخود آن‌ها هم تابانده شود اما وی بدون آن‌که حتی بر یکی از اجراهای این اثرش نظارت داشته باشد جان سپرد و ما ممکن نیست بدانیم چگونه موسیقی در برابر نور ساختار یافته می‌تواند بیان‌گر بینش او باشد. اما پرومته حتی در شکل ناقص خود تأثیر مهمی بر جای گذارد. مثلاً کاندینسکی در دوران مهمی که به نقاشی انتزاعی روی آورده بود، چندین بار در نوشته‌هایش به آن اشاره کرد. توماس ویلفرد با لومیا (Lumia، اصطلاحی که وی برای فرافکنی رنگ جنبشی به‌کار برد) یکی از اولین نمونه‌های موجود موسیقی رنگ را پدید آورد که می‌توانیم داوری‌های زیبایی‌شناسانه و منصفانه‌ای درمورد آن‌ها داشته باشیم. ویلفرد در مقام خواننده جایگاه رفیعی داشت و تحت تأثیر مستقیم کلود براگدون، معمار آمریکایی، به موسیقی رنگ روی آورد. براگدون شدیداً حکمت الهی و بُعد چهارم را تبلیغ و ترویج می‌کرد. خود براگدون هم با سازوکارهای ارگ رنگی و نمایش‌های موسیقایی تصویری دست به تجربه زده بود، از جمله «کلیسایی بدون دیوار» که در سال ۱۹۱۶ در پارک‌مرکزی نیویورک و مقابل والتر کرک‌پاتریک برایس اجرا شد. برایس از براگدون پشتیبانی و پیشنهاد کرد که استودیویی لانگ آیلند بسازد تا در آن براگدون و انجمن پرومته (هنرمندان موسیقی رنگ) بتوانند در آن‌جا سازهای موسیقی رنگ را تکامل بخشند. ویلفرد بالاخره توانست در سال ۱۹۲۱ با همکاری نزدیکِ براگدون نخستین کلاویلوکس (سازی پشت میزی برای نمایش لومیا) خود را بسازد.

در نوشته‌های ویلفرد و براگدون شواهدی دال بر وجود رابطه بین آن‌ها وجود دارد. ویلفرد به فنیمور گرمر آموزش داد تا در اجرای کلاویلوکس، در نمایشگاه تاریخی هنرهای تزئینی ۱۹۲۵ پاریس، به‌عنوان دستیار با او همکاری کند. در این نمایشگاه نمایش‌های لومیا مرتب اجرا می‌شد. گرمر نوشت: «نمی‌دانم آقای براگدون می‌تواند طرح‌های چهاربُعدی‌اش را با استفاده از مواد حساس به صدا نمایش دهد یا نه ... قرار است کمانی که جزو اجزای ساز است کشیده شود و به سطح یک صفحه‌ی ثابت برنجی ضربه‌ی ملایمی بزند. بدین‌ترتیب دانه‌های شن بر سطح آن خود را به‌صورت شکل‌های صوتی درمی‌آورند.» این موضوع نشان می‌دهد که تحقق بالقوه‌ی نگره‌های چهاربعدی براگدون موضوع مهمی بوده است.

> پس از ۱۹۲۶ ویلفرد توجهاش را معطوف آفرینش «تصنیف‌های برنامه‌ریزی شده‌ی لومیا» کرد که بسیاری از آن‌ها با پرده‌ای به‌مساحت ۶۰ سانتی‌متر مربع در یک میز تزئین‌شده شبیه دستگاه‌های تلویزیون امروزی است. دانسته‌های ما راجع به لومیای اولیه و دستی ویلفرد، شامل عکس‌های ثابت، توصیفات مکتوب و نمودارهای فنی، حاکی از آن است که تصویرپردازی آن‌ها شبیه ترکیب‌بندی‌های خودکاری است که وی بعدها پدید آورد. ترکیب‌بندی‌های برنامه‌ریزی شده‌ی لومیا نمایان‌گر تجلی قابل تحسین برخی از مفاهیم چهاربُعدی براگدون هستند. «زمان» در چنین ترکیب‌بندی‌هایی عامل مهمی است. هریک

از آن‌ها را نه‌فقط با ابعاد میزهاشان بلکه از طریق چرخه‌ی زمانی می‌توان شناخت (زمان حذف شده پیش از نمایش تصویری خاص که شاید ساعت‌ها و روزها طول بکشد) و چرخه‌ی زمانی آشکار یا «واقعی» (امری تکراری که صرفاً نیازمند چند دقیقه است). این هماهنگی‌های زمانی انعکاس‌دهنده‌ی تشکل مکانیکی لومیا هستند: چند دیسک مختلف و آینه‌های معوج با سرعت‌های مختلفی می‌گردند. در این‌جا فرمول‌های فنی مفهوم بُعد چهارم را نمایان می‌سازند، زیرا هیچ تصویر مجردی وجود ندارد (هیچ تصویری نمایان‌گر یک چرخه کامل نیست) و هر نوع جنبش فزاینده‌ای چه در فضا و چه در مکان نمایان‌گر جنبه‌ی دیگری از رویداد یا پدیده‌ی چندبُعدی است که نمی‌توان آن را کاملاً در قالب دوبُعدی یا سه‌بُعدی توصیف کرد.

شباهت‌های آشکار لومیا به مدارهای سیاره‌ای و کهکشانی بلافاصله مفاهیم کیمیاگونه، موسیقی فضایی را به ذهن متبادر می‌سازد. همچنین نمایان‌گر کشمکش ویلفرد با موضوعاتی عملی، فراسوی نگره‌ی ابعاد بی‌نهایت است. پرده‌های دوبُعدی یا سطوح نمایش برای این لومیا حکم ترازی را دارند که براگدون برای شخصیت‌شناسی به‌کار گرفت (دو نظامی که چارلز هاوارد هینتن، فیلسوف انگلیسی، برای نشان دادن پدیده‌ی چهاربُعدی قابل مشاهده در قالب‌های دوبُعدی ابداع کرد). مثلاً کنترپوان در فضا، اثر ۱۴۶ (۱۹۵۶) دو چرخه را در کنار هم نشان می‌دهد. در یکی از این چرخه‌ها گازهای کیهانی به رنگ‌های سفید و زرد که می‌خواهند کل فضا را اشغال کنند جریان دارد، و سپس به‌همراه جریانی دیگر که پشت سر آن قرار دارد خود را از محدوده‌اش خارج می‌سازد. این سکانس نمایان‌گر هرمی مضاعف است که از یک سطح دیداری دوبُعدی می‌گذرد. دومین پیکربندی از امواج نازک سبز و طلایی طرحی از یک مثلث خمیده را در فضای سیاه نگاتیو نشان می‌دهد که حاکی از وجود مؤلفه چهاربُعدی است.

لومیای دیگر ویلفرد که کم‌تر جنبه‌ی هندسی دارد، مثلاً سکانس عمودی دو، اپوس ۱۳۷ (۱۹۴۱) به‌شکل واضح‌تری بینش عرفانی و اعتقاد وی را به حکمت الهی نشان می‌دهد. هجوم و زوال رنگ‌ها به‌صورتی که ظاهر و محو می‌شوند، تغییر شکل رنگ‌های قرمز درخشان به‌رنگ قرمز تیره و بنفش اشباع‌شده بر زمینه‌ای سفید و درخشان دیزالو می‌شود. رنگ غلیظ طلایی بر زمینه‌ی غروب با رنگ سبزی که همزمان ظاهر می‌شود با رگه‌ی رنگ گل‌بهی ترکیب نمی‌شود. مسیر این رنگ‌ها ظریف و حرکت‌شان ــ در حالی‌که از پرده خارج می‌شوند ــ توأم با پیچش یا چرخش است. در واقع بین هاله‌های واضح و ابرهای متلاطم تعاملی نسبتاً آشکار به وجود می‌آید. این عناصر یادآور شکل‌هایی از تفکرند که آنی بیسنت و چارلز و. لیدبیتر تجسم بخشیده‌اند ــ حال و هوایی که به نظر می‌رسد شبحی از بعد چهارم باشد. اگر وضعیت را با کیمیاگری مقایسه کنیم، احتمالاً به خطا نرفته‌ایم. تلفیق اندیشه‌ی کیمیاگری با حکمت الهی و بعد چهارم در آثار مارسل دوشان، و همچنین در آثار اسکار فیشینگر که یکی از بزرگ‌ترین استادان موسیقی رنگ است دیده می‌شود.

پیش از آن‌که به بحث درمورد فیلم‌های فیشینگر بپردازیم جالب است که یکی دیگر از

تلاش‌های پیشگامانه برای جان دادن به هنر معنوی غیر عینی را مورد بررسی قرار دهیم. در سال ۱۹۰۸، آرنالدو جینا که هجده سال داشت ضمن همکاری با برادرش برونو کُرا در راونای ایتالیا، بـه ترسیم وضعیت‌های انتزاعی روح پرداخت ــ مجموعه‌ای از تابلوهایی که بی‌تردید یادآور شکل‌های تفکر بیسنت، لیدبیتر و مفهوم «تئاتر روح» بود که ادوارد شوره آن را مطرح کرد. دو برادر حین حضور در سخنرانی‌های انجمن حکمت الهی در فلورانس و بولونیا با این مفاهیم آشنا شده بودند. در سال ۱۹۱۰، احتمالاً تحت تأثیر افزوده‌ی براگدون، کرا در مقاله‌ی «موسیقی کروماتیک» (۱۹۱۲) به کتاب نیاز زیبا (۱۹۱۰) می‌پردازد. آن‌ها شروع بـه کسب تـجربه در زمـینه‌ی سـازوکارهای ارگ رنگـی و تصویرپردازی کردند و مانند اسکریابین به اتاق سفیدی اندیشیدند که از رنگ اشباع شده و همه‌ی تماشاگران و هنرمندان آن جامه‌ی سفید پوشیده‌اند. پس از مدتی دو بـرادر پـی بـردند کـه کـار بـا ماشین‌آلاتِ دست و پاگیر رضایت‌بخش نیست و در ژوئن ۱۹۱۱ شروع به سـاخت مـجموعه‌ای از فیلم‌های انتزاعی کردند: چهار فیلم اول آن‌ها تا اکتبر ۱۹۱۱، و پنج فیلم بعدی در ۱۹۱۲ به پایان رسید. جینا تک تک قاب‌های این فیلم‌ها را روی فیلم خـام نـقاشی کـرد. کُـرا دامـنه‌ی رنگ‌هـا را گسترش داد اما برای اجرای ظرایف دقیق، مهارت کافی در نقاشی نداشت. اگرچه فیلم‌های آن‌هـا مدت‌هاست از بین رفته، توضیحات کُرا بازسازی و تفسیر آن‌ها را ممکن می‌سازد.

چهار فیلم نخست به‌معنای ناب کلمه «تجربی»انـد. هـریک از ایـن فـیلم‌ها بـه بـررسی یک مسئله‌ی خاصِ فنی و زیبایی‌شناختی اختصاص دارد: فیلم شماره‌ی ۱ نقاشی جیووانی سِکانتینی از چمنزاری شکوفا را با عنوان مرجع دست‌مایه قرار می‌دهد تا به بـررسی تأثـیر زمـان سـینمایی بـر عملکردهای نقاشی بپردازد. فیلم شماره‌ی ۲ مختصات اِبتیکی رنگ‌هـای مکـمل در تـصاویر را از لحاظ زمانی می‌آزماید. فیلم شماره ۳ تأویلی از قطعه‌ی «آغاز بهاری» ساخته‌ی فلیکس مندلسون و یکی از والس‌های فردریک شوپن ارائه می‌دهد، و فیلم شماره ۴ قـطعه شـعر «گـل‌ها»، سـروده‌ی استفان مالارمه را به زبان رنگ ترجمه می‌کند. در هیچ جای دیگری جز فیلم‌های جینا و کُرا چنین تلاشی برای حس‌آمیزی دیده نمی‌شود، جایی که رنگ‌ها نه فقط موسیقی بلکه رایـحه‌ی گـل‌ها و مفاهیم ضمنی شعر را هم در برمی‌گیرد.

به نظر می‌رسد که نتایج این تجربیات با حس‌آمیزی به‌زعم جینا و کُرا از جهاتی نامتقاعدکننده بوده است. در سه فیلم بعدی، که آنها به‌منظور آماده‌ساختن تماشاگـر بـرای پـذیرش و درک بـهترِ «موسیقی کروماتیک» طراحی کرده‌اند، هیچ ارجاعی به موسیقی شنیداری، رایحه یا شعر وجود ندارد بلکه متکی بر نوعی درام رنگی نمادین است که محبوبیت فراوانی نزد شیفتگان حکمت الهی دارد. مثلاً فیلم شماره ۵ صرفاً رنگ‌های مکمل قرمز و سبز را به‌کار گرفت اما (در تضاد با فیلم شماره ۲) آن‌ها را در درامی رنگی مبتنی بر اندیشه‌های حکمت الهی قرار می‌دهد. رنگ قرمز بر زمینه‌ی سبز خالصی قرار می‌گیرد و شـبیه سـتاره‌ای زاویـه‌دار مـی‌نماید، بـزرگ‌تر مـی‌شود و زوایـای آن مـانند شاخک‌هایی به ارتعاش درمی‌آیند تا جایی که رنگ قرمز پرده را فرا می‌گیرد. رگه‌ای از لکه‌های سبز در حوزه‌ی قرمز جلوه می‌کند و گسترش بیشتری می‌یابد تا جایی که پرده بار دیگر کاملاً سبز می‌شود.

ستاره‌ی شش‌ضلعی (متشکل از دو مثلث متداخل) در تمام نظام‌های معنوی، کیمیاگری، بودیسم آیینی، و حکمت الهی به‌مثابه نمادی مهم به شمار می‌رود، درست مانند تضاد قرمز و سبز (فعال ـ منفعل، پایان ـ آغاز، ایماواشاره‌ی پرشور ـ تأمل ژرف). رنگ سبز که درگیر چالش و نهایتاً پیروز می‌شود، نمایان‌گر شکل‌های تفکر در تئاتر معنوی، شور، حال و هوایی مناسب توصیف فیلم‌های فیشینگر است. توصیفات به جا مانده درباره‌ی فیلم شماره ۶، فیلم شماره ۸ و فیلم شماره ۹ مبهم‌تر از آن هستند که بتوان تأویلی دقیق از آن‌ها ارائه داد، اما یادداشت‌های کُرا درمورد فیلم شماره ۷ که در آن هفت رنگ نور سفید در قالب هفت مکعب نمود می‌یابند، حاکی از تجلیات بُعد چهارمی براگدون است. متأسفانه صرفاً عده‌ی کمی از مخاطبان در خود ایتالیا این فیلم‌ها را دیده‌اند و در خارج از این کشور تأثیر اندکی داشته است. حتی موضوع تأثیر جینا و کُرا بر نقاشان ایتالیایی هنوز بررسی نشده است.

نخستین تجربیات فیلمیک فیشینگر (آلمان، ۲۳-۱۹۲۱) مقارن با زمانی بود که ویلفرد، کلاویلوکس خود را کامل کرد. فیشینگر دستگاهی اختراع کرد که می‌توانست شکل‌های چندبُعدی را هنگام گذر از سطح پرده و به جای گذاردن آثار شخصی نشان دهد. این سازوکار همزمان با زدن شاتر دوربین بود. بدین ترتیب هر نما هنگام جداشدن قطعه‌ای از لایه‌های رنگی کائولین (خاک چینی) و موم برداشته می‌شد و بدین ترتیب قالب‌سازی و ایجاد هر نوع شکلی ممکن بود. فیلمی که بدین‌ترتیب ساخته می‌شد هنگام نمایش «بخشی از مکعب مومی» را نمایش می‌داد؛ بدین‌ترتیب که مثلاً یک مخروط که رو به دوربین قرار می‌گرفت نقطه‌ای را نشان می‌داد که به‌صورت دایره‌ای بزرگ‌تر درمی‌آمد، و همزمان لایه‌های نازک خاک چینی و موم ناپدید می‌شدند. فیشینگر برخی از شکل‌های دستگاه موم را با حرارت دادن خاک چینی و موم و ریختن آن‌ها در مخلوط روغن سرد و آب قالب‌ریزی می‌کرد. بدین‌ترتیب شکل نامنظمی پدید می‌آید که عمدتاً ناشی از مختصات ماده، و نه اراده‌ی هنرمند، است.

انگیزه‌ی فیشینگر برای ساختن این دستگاه تا حدی ناشی از دغدغه‌ی وی نسبت به بُعد چهارم بود. بُعدی که آن را در حکم موضوعی مرتبط با فیزیک و متافیزیک و در عین حال معنوی (حکمت الهی/ حکمت انسانی) می‌دانست. این ایده که تفکر علمی و عرفانی تدریجاً در کنار هم رشد می‌کنند، وی را به هیجان می‌آورد. او ضمن مطالعه‌ی آثار فیثاغورس، علم کیمیا و بودیسم مجذوب این مفهوم شد که هر عنصر و ابژه‌ای شخصیتی ذاتی دارد که هنرمند بصیر از طریق فرمول‌های فنی می‌تواند آن‌ها را آشکار سازد، فرمول‌هایی که طبق آن‌ها ماده می‌تواند از خود سخن بگوید. این افکار در کل آثار فیشینگر تداوم یافتند و در ۱۹۳۰ به ثمر رسیدند، هنگامی که وی شکل‌های بازنمایانه و تزئینات انتزاعی را با حاشیه‌ی صوتی نوار فیلم توأم ساخت تا صداهای خاموش یا غیر موسیقایی پنهان در اشیاء را آشکار سازد. وی این نگره را برای ادگار وارس و جان کیج توضیح داد و بر آثار موسیقایی آن‌ها تأثیر فراوانی برجای گذارد.

متأسفانه هیچ‌یک از فیلم‌های تجربی فیشینگر که با استفاده از موم ساخته شدند، به‌طور کامل

موجود نیستند. البته حدود ۱۵ دقیقه از نوار فیلم به‌صورت قطعه قطعه باقی مانده که هر قطعه از ۳۰ ثانیه تا ۲ دقیقه به طول می‌انجامد و قابل مطالعه است. احتمالاً نسخه‌های اصلی رنگ‌آمیزی و با موسیقی زنده همراهی شده است، در حالی که اکنون بیشتر این قطعه‌فیلم‌های سیاه و سفید را به‌شکل صامت می‌بینید. مفاهیم گوناگون هنرمند در شکل‌هایی با ابعاد مطلق نمود یافته و حال و هوای خاصی ایجاد می‌کند. در دو مورد از تأثیرگذارترین تصاویر او یک گل سرخ که تدریجاً باز می‌شود (و فیشینگر آن را مظهر «شاهکار» کیمیاگری می‌داند) مکرراً با چند مار از نوعی که دم خود را می‌بلعند و نماد چرخه‌اند برهم‌نمایی می‌شود. دیگر تجربیات اولیه‌ی فیشینگر نیز نمایان‌گر تصورات چهاربُعدی است. در یکی از این فیلم‌ها به نظر می‌آید برهم‌نمایی دو الگوی مدور که حول مسیرهای متضاد می‌گردند، نشانگر نوعی جست‌وجوی شخصیتی مضاعف است.

فیشینگر در سراسر دوران حرفه‌ایش بین این دغدغه‌های فلسفی تعادلی برقرار ساخت و در عین حال به‌نحو مبتکرانه‌ای آن‌ها را تصریح کرد. او در برخی از فیلم‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، به فضایی که تحت تأثیر نگره‌ی نسبیت اینشتین بود علاقه‌ی فزاینده‌ای نشان داد. مثلاً در بررسی شماره ٦، قطعات پرنده در گرداب‌های متحرک می‌چرخند و به چشمی وارد می‌شوند. این چشم تبدیل به یک ماندالای درخشان می‌شود که مجموعه‌ای از نقطه‌های تفکیک‌شده‌ای را به وجود می‌آورد که فیشینگر آن‌ها را مظهر اتم‌های تفکیک‌شده می‌داند. (این موضوع در بررسی شماره ۸ و بررسی شماره ۹ نیز دیده می‌شود.) فیشینگر هر دو این شمایل‌های بصری را واجد ارزش‌های زیبایی‌شناسی خط هیروگلیف می‌دانست و فیلم‌های خود را به‌منزله‌ی «مباحث نوری» با نیرویی اصیل برای استدلال در شرایط بصری ناب تلقی می‌کرد. مثلاً در ترکیب‌بندی در رنگ آبی (۱۹۳۵) چنین بحثی محدود به موضوعی خاص می‌شود: تبادل نیروهای یین و یانگ که مثبت و منفی‌اند و در آن‌ها شکل و رنگ نقش‌های مهمی ایفا می‌کنند؛ رابطه‌ی متقابل بین عنصر دوبُعدی (مؤنث/منفعل) و سه‌بُعدی (مذکر/ فعال) آن را شبیه نوعی تبادل می‌سازد که مرتبط با رنگ آبی (منفعل) و قرمز (فعال) است. این بحث درمورد امکان رابطه یا آشتی چهاربُعدی بین این قطب‌های آشکارا متضاد است. رنگ دیوارهای آبی تخت منفعل اتاقی را دربر می‌گیرد که رویداد در آن به وقوع می‌پیوندد و به ابژه‌های عینی امکان می‌دهد که گذر کنند. در این روند چنین می‌نماید که گویی شخصیت‌شان جست‌وجو می‌شود. این دیوارها تدریجاً ضمن بازتاب شکل‌های سه‌بُعدی با نمایش بر سطحی تخت و مجموعه‌ای فعال از رنگ‌های متغیر، به حلقه‌ی مارپیچی وارد می‌شوند که متشکل از نوارهای تخت است و با لایه‌بندی بازتاب‌های مطلق (تخت) نقشی فعال می‌یابند. در عین حال استوانه‌های قرمزرنگ مدام بر ستون تخت بالا و پایین می‌روند، هیجانی جنون‌آمیز پدید می‌آورند و عاقبت دیسک‌های دوبُعدی را (که اکنون به رنگ قرمز درآمده‌اند) به فضا و سطحی آزاد (نامحدود) و معوج می‌رانند. بدین ترتیب (شبیه) صفحه‌ای کاملاً قرمز می‌شوند.

قبلاً در جایی دیگر فیلم درخشان پویایی‌های رادیو (۱۹۴۳) را از جنبه‌های خاص معنوی مورد بررسی قرار داده‌ام، اما جا دارد اضافه کنم که این نوع مراقبه حاکی از هوشیاری و نسبیت رنگ در

حکم عاملی فعال و دلالت‌گر است. در پویایی‌های رادیو رنگ‌ها مدام از نمایی به نمای دیگر معمولاً به‌صورت محو منتقل می‌شوند، اما در لحظات اوج خیره‌کننده‌ای این حالت با تناوب رنگ‌های متضاد تحقق می‌یابد. البته تأکید بر بحث نوری مرتبط با نسبیت زمان و مکان (و توهم) است، و بُعد چهارم کاملاً فراموش نشده است. خطوط موازی، پریده‌رنگ و شبح‌وار که ضمن تلاقی با یکدیگر به جلو و عقب می‌روند، بیننده را به یاد سطوح دوبُعدی رابط بر پرده و این احتمال می‌اندازند که دایره‌ها لایه‌ای مرکب از سطوحی هستند که به‌ندرت حالت‌های جست‌وجوی شخصیتِ چهاربُعدی را نمود می‌دهند. این احتمال با طرح‌هایی که وی از پیش آماده ساخته است تقویت می‌شود، طرح‌هایی که در نقاط مطلق به هم می‌رسند و مسیر اشعه‌ها را فرافکنی می‌کنند.

یکی دیگر از اشارات بعدی فیشینگر به نگره‌ی چهاربُعدی در آخرین فیلم او ــ نقاشی حرکت (۱۹۴۷) ــ دیده می‌شود که وی در آن گاهی لبخند می‌زند؛ و کلاً حال و هوای اثر نشان از معماهای کیمیاگرانه دارد. وی می‌گوید: «هر پایانی آغاز من است، و آغاز من پایانم را هم در خود دارد.» در واقع نقاشی حرکت به کاوش در «ذهن» فیشینگر می‌پردازد، نکته‌ای که در تجسم لایه‌های نازک رنگ دیده می‌شود. در ابتدای فیلم «شهاب‌های» درخشان به‌طور عمودی برمی‌خیزند و از مسیر آن‌ها مارپیچ‌هایی نازک پدید می‌آید، و سپس در مدارهایی با پهنای رو به افزایش عینیت می‌یابند. تدریجاً سطوح تخت مارپیچی آشکار می‌شوند. شهاب‌ها در مسیر خود پهنای بیشتری می‌یابند و سطح‌های تخت مدام مارپیچ‌های مدور را دربر می‌گیرند. این اتفاق زمانی می‌افتد که آن‌ها از سطح دوبُعدی پرده می‌گذرند.

فیشینگر مدتی در کالیفرنیا می‌زیست و در آن‌جا مدرسه‌ی معتبری برای علاقه‌مندان به موسیقی رنگ، ازجمله جیمز ویتنی، برایان ولسن و هری اسمیت، تأسیس کرد. این هنرمندان به‌نحو مشابهی تحت تأثیر عوامل معنوی و نظری بودند و از شخصیت‌هایی محلی همچون سوامی پراهابا، سوامی پراماهانسا یوگاناندا، آرنولد شوئنبرگ و آلدوس هکسلی، الن واتس، تیموتی لیری تأثیر می‌پذیرفتند. منابع محلی شامل کتابخانه‌ی پژوهش‌های فلسفی و مجموعه‌ای از متون کلاسیک معنوی می‌شد. خانه‌ی ویتنی در مسیر خیابانی نزدیک به استودیوی داکم و مؤسسه‌ی تکنولوژی کالیفرنیا ــ جایی که فیزیک پیشرفته و فیزیولوژی پایدار مورد بررسی قرار می‌گرفت و آموزش داده می‌شد ــ قرار داشت. جوامع بزرگ آسیایی به تائوئیسم و بودیسم همچون آیینی معاصر و ماندگار می‌نگریستند. تمام این تأثیرها کم‌وبیش باعث پیشرفت حس‌آمیزی شده و همه به شهرت دست یافتند. هریک از هنرمندان موسیقی رنگ با توجه بیشتر به شخصیت‌ها و عوامل مورد علاقه‌ی خود ضابطه‌ی خاصی برای دیدگاه خود پدید آوردند که در آن‌ها جنبه‌هایی برتر شمرده می‌شد.

جیمز ویتنی مدت کوتاهی، طی دهه‌ی ۱۹۴۰، در مرکز پرابهاواناندا و تعلیمات خودشناسی یوگاناندا شرکت کرد. از نظر وی پرابهاواندا بسیار دوست‌داشتنی، جذاب و فلسفه‌ی یوگاناندا از نظر وجدآمیزی بسیار رمانتیک یا شاید هیجان‌آمیز بود. ویتنی بیشتر شیفته‌ی ریاضت‌پیشگی و نوشته‌های سری راماناماهارشی بود که در آن‌ها نسخه تجویز نمی‌شد. او به‌شدت وسوسه شد تا به

هندوستان نزد سری رامانا برود. اما در آن‌جا محدودیت نیروی برق و امکانات فیلم‌سازی مانع از تحقق خواسته‌اش شد. ویتنی نمی‌توانست فیلم‌سازی را کنار بگذارد. وی به‌شدت به برخورداری حس‌آمیزی فیلم‌هایش از نیرویی خاص برای ارتباط با مفاهیم عرفانی پیچیده ایمان داشت.

ارجاعات سری رامانا به کیمیاگریِ ودیک (شکل اولیه‌ی سانسکریت) نوعی مسیرِ ارتقاء معنوی و اقناع بشری است. ویتنی به مطالعه‌ی دقیق جزئیات کیمیاگری در نوشته‌های کارل گوستاو یونگ ــ سنت معنوی اروپا، تائوئیسم، تانترا[1]، ذن بودیسم ــ و کریشنا مورتی پرداخت که پس از مرگ سری رامانا بیش از پیش تأمل و توجه ویتنی را برانگیختند. طی جنگ جهانی دوم، ویتنی در مؤسسه‌ی تکنولوژی کالیفرنیا به کار مشغول شد. او در ادامه‌ی زندگی‌اش به پی‌گیری جدیدترین پیشرفت‌های علمی پرداخت و مانند فیشینگر متقاعد شد که نوشته‌ها و تصاویر در نشریه‌ی علمی آمریکا دارای یک شکل طبیعی غیرهدف‌مند است و به همان مفاهیم مورد نظر یونگ یا کریشنا مورتی می‌پردازد.

نتایج ریاضت‌های معنوی ویتنی در شکل و محتوای فیلم‌های مهم وی آشکار است. وی در فیلم‌های کامل‌ترش به‌طور اتفاقی خود را محدود به استفاده از نقطه می‌ساخت. در بودیسم، نقطه نمادِ وحدت و یگانگی، اتم در فیزیک، و مرکزی است که مراقبه بر آن انجام می‌شود. وی این نقطه را نه صرفاً برای ایجاد الگوهای فوق‌العاده، بلکه برای استفاده از فنون فیلمیک خاص همچون بک‌پروجکشن و سولاریزه‌کردن به کار می‌برد تا حال و هوایی سیال توأم با هاله و بافت‌های زمخت پدید آورد که مفهوم حس‌آمیزی فراگیر بین رنگ و صدا را تقویت می‌سازد. ویتنی در فیلم یانترا (۱۹۵۵) پیش از تدوین تصاویر صامت با موسیقی الکترونیک و کمک به جردن بلسن زمینه‌ی تازه‌ای پدید آورد. فیشینگر از هماهنگی دقیق و استادانه‌ی شکل و موسیقی نوعی حس‌آمیزی جذاب و باورپذیر به وجود آورد، اما ویتنی امکان ایجاد رابطه‌ای گسترده‌تر بین صدا و رنگ را فراهم ساخت: گاهی موسیقی با تصاویر مقارن می‌شود، اگرچه در مواردی دیگر تقریباً مستقل است و درک ما را از حس‌آمیزی اصیل فیزیکی تقویت می‌کند. این حالت قابل مقایسه با بینشی است که در اثر استعمال موادی چون مسکالین ایجاد می‌شود. واژه سانسکریت یانترا به مجموعه‌ای از نظام‌ها اشاره دارد ــ از ماندالاها (ابزارهای مراقبه) گرفته تا سیلان انرژی کیهانی یا کیمیاگری، و تا ظرف یا جامی که دگردیسی عرفانی در آن انجام می‌شود. در واقع حرکت نقطه‌ها در یانترا نشان‌دهنده‌ی هریک از این فرایندها در آفرینش و بهبود شکل‌های موجود است. فیلم‌های بعدی ویتنی شامل لَپیس (۱۹۶۵)، وو مینگ (۱۹۷۷) و کانگ جینگ ژیانگ (۱۹۸۲) این تلفیق معنوی را تا مرحله‌ای گسترانده‌اند که در آن تصاویرِ کاملاً صامتِ آخرین فیلم‌های تائوئیستی پدیدآورنده‌ی موسیقی اثیری خاصی است که حقیقتاً موسیقی ویژه‌ی عرصه‌های معنوی است.

شهرت نقاشی‌ها، فیلم‌ها و آثار ویدیویی بلسن، دوست ویتنی، به‌دلیل انسجام معنوی آن‌ها است. بلسن شدیداً تحت تأثیر لومیای ویلفرد قرار گرفت و آن را به‌منزله‌ی یکی از عوامل اصلی دسترسیِ بصری به پدیده‌هایی دانست که دغدغه‌ی یوگای ودایی، داستان تأمل‌برانگیز و نگره‌ی علمی را نمود می‌دهند. بلسن برخلاف ویلفرد با چرخه‌های خاص مکانیکی محدود نمی‌شود. وی

انواع فراوانی از مظاهر لومیا را با هندسه‌ای دقیق می‌آمیزد و اشارات مختصری به فعالیت‌های عادی زمینی دارد. جریان تصاویر در ترکیب با کلاژهای صوتی نوعی عالم صغیر/عالم کبیر برای حس‌آمیزی ایجاد می‌کند که به چهارمین بُعد معنوی براگدن و ویلفرد، همچنین به نظریه‌ی نسبیت ارجاع می‌دهد که بعد از آن‌ها مطرح شد. بلسن تصاویر خاص لومیا را در شکل هیروگلیف‌های نمادین (برای «نور»، «چاکرا»، «نگاه تأملی»، «پرواز» و غیره) برای حدوداً ۱۵ فیلم به کار برد. این هیروگلیف‌ها به‌عنوان واژه‌ها و عباراتی در زبان غیرهدف‌مند کارکرد می‌یابند که بلسن آن‌ها را برای بحث درباره‌ی موضوعاتی چون جنبه‌ی علمی منتقل‌شدن از یک وضعیت روحی به دیگری در نظر می‌گیرد. این موضوع در فیلم‌های ورود دوباره (۱۹۶۴) و سمدهی (۱۹۶۷) آشکار است.

تلاش‌های معنوی و سینمایی هری اسمیت نیز به‌خوبی ثبت شده است. او در اولین فیلم خود ــ فیلم شماره ۱۱ (۱۹۵۸) ــ حاشیه‌ی اصلی صدای فیلم را حفظ کرد و مفهوم حس‌آمیزی را به‌صورت ترکیبی معنوی که از تلفیق نمادها حاصل می‌شود، پدید آورد. در این فیلم بودای تبتی بر مجسمه‌ی الهه‌ی کراولیت[۲] دیزالو می‌شود، حال و هوای حکمت الهی با عکس‌های فیزیولوژیک از حالات عاطفی انسان می‌آمیزد، و تمام این‌ها در فضایی سیال و چهاربُعدی که هر چیز در آن امکان‌پذیر است صورت می‌گیرد. این نمادها و شکل‌های هندسی دقیق‌اند و به‌شکلی جامع با موسیقی آرام جاز هماهنگ می‌شوند. بدین‌ترتیب چنین می‌نماید که در حرکات کیهانی تمام جزئیات با هم پیوند خورده‌اند. آخرین مورد از فیلم‌های کاملاً غیرعینی اسمیت، فیلم شماره ۷ (۱۹۵۱) است. این اثر نشان‌دهنده‌ی نوعی پیوند انتزاعی است که در آن لایه‌های هندسی (متأثر از فیشینگر) روی هم قرار می‌گیرند و به‌شکل نوعی پیچیدگی ارکستری درمی‌آیند که مانند فیلم‌های ویتنی مفهوم حس‌آمیزی خاص خود را پدید می‌آورند، در عین این که احساس وجود عناصر کیهانی را هم جلوه می‌دهند.

با این که از تصنیف‌های رنگی چارلز داکام که با ارگ اجرا می‌شود، فقط چیزی حدود ۲۰ دقیقه باقی مانده است، کیفیت آن‌ها به‌قدری بالا است که می‌توان آن‌ها را در کنار آثار دیگر هنرمندان مکتب کالیفرنیا قرار داد. داکام در سرتاسر زندگی از مشکلات تنفسی رنج می‌برد و بیست‌واندی سن داشت که یک‌بار تا آستانه‌ی مرگ پیش رفت. او طی این واقعه خروج روح از بدن را تجربه کرد ــ حالتی که گویی در آن روح از بدن جدا می‌شود، در قلمروهای کیهانی به پرواز درمی‌آید و می‌تواند فضاهای معنوی، تجلیات، مدارات کهکشان‌ها، الکترون‌ها و حتی جسمی را که ترک زمین کرده، ببیند. اشتیاق وی برای پدیدآوردن پروژکتورهای «رنگ متحرک ـ رنگ سیار» (ابزارهایی صفحه‌دار که می‌توان با آن‌ها تصویرپردازی رنگ را به‌طور زنده انجام داد.) این علاقه او را واداشت تا مانند بلسن نسبت به بازسازی و انتقال تجلیات شخصی خود اقدام کند. این تجلیات بعداً با نوشته‌های او درمورد حکمت الهی، مکالمات فیشینگر درمورد بودیسم توأم شد.

در فیلمی مستند که نشان‌گر اجرای یکی از برنامه‌های داکام در موزه‌ی سالمون ر. گاگنهایم در سال ۱۹۵۲ و اجرایی دیگر در سال ۱۹۶۶ در استودیوی او است، سه سکانس یا جنبش ظاهر می‌شوند که به نظر می‌آید هریک منبع الهام و علت وجود حضور ماشین‌آلات باشند. در یکی از

سکانس‌ها، الگوهای نقاط کوچک به شکل خطوط پرسپکتیوی دقیق از درون و برون منفجر می‌شوند. سکانس دوم لایه‌هایی از رنگ را دنبال می‌کند که در مسیرهای اتفاقی حرکت می‌کنند و گاهی در نقاط پیچیده‌ی بایومورفیک[3] با هم تلاقی می‌کنند. سکانس سوم شامل دامنه‌ی رنگ‌های ناب است که هریک ضمن حرکات دائمی هیجان‌انگیز هم‌پوشانی پیدا می‌کنند و برای شکل‌دادن به مستطیل‌ها، لوزی‌ها و پیوستن حلقه‌های الماس‌ها بزرگ‌تر و کوچک‌تر می‌شوند. رنگ‌های قوی و غلیظ این شکل‌ها سیمایی آرام، دگرجهانی و توأم با حس‌آمیزی پدید می‌آورند. نیروی رنگ‌ها که در عرصه‌های همپوشی شده یکدیگر را تقویت می‌کنند و می‌کشند، باعث پدید آمدن پیکربندی‌هایی می‌شود که تحقق آن‌ها در هندسه‌ی سه‌بُعدی ناممکن است.

یکی از ضمایم جذاب مکتب کالیفرنیا مجسمه‌ی هری برتویا است که طی دهه‌ی ۱۹۴۰ در لس‌آنجلس می‌زیست. او بهترین دوست فیشینگر و همکار فلسفی‌اش بود و در تمام تأملات عرفانی فیشینگر با وی همراه بود. او تحت تأثیر بودیسم روح‌باورانه‌ی فیشینگر به فکر آفرینش مجسمه‌هایی غیرعینی و ناطق ساخته شده با قطعات برنز، برلیان و نیکل افتاد. او طی ۲۵ سال بیش از یک‌صد مورد از این «مجسمه‌های برنجی صدادار» در استودیوی خود پدید آورد که غالب آن‌ها خوشه‌هایی از شکل‌های متحرک هندسی بودند. اندازه‌ی برخی از آن‌ها افزایش می‌یافت و می‌توانستند الحان (مایه‌های) متالیک و ارتعاشات رؤیت‌پذیر پدید آورند. کسانی که فرصت دیدن تصاویر حرکات موزون را داشتند، از لحاظ فیزیکی به‌شدت تحت تأثیر حس‌آمیزی کامل این مجسمه‌ها قرار داشتند.

همین شور و شوق باعث شد تا لن‌لای مجسمه‌های غیرعینی و جنبشی خود را پدید آورد. لای طی مدت زندگی خود در نیوزیلند و استرالیا احساس ژرفی نسبت به فلسفه‌ی «عصر طلایی»[4] و هنر بومیان این دو سرزمین یافت. لای در روند تکامل هنر خود به نوعی سوررئالیسم شهودی و خودکار رسید (حالتی که در آن ذهن به خودی خود سخن می‌گوید). مجسمه‌های الکتریکی ممتاز او طی دهه‌ی ۶۰ در نیویورک پدید آمده‌اند و در آن‌ها اجزای فلزی درهم پیچیده، شکسته و ضربه‌خورده می‌نمایند. نوارهای فلزی لای، برخلاف مایه‌های کاملاً موسیقایی مجسمه‌های برتویا، زیر تنش خم می‌شوند و صدای جیغ و شیونی درمی‌آورند که انسان‌مانند، هیجان‌انگیز و لرزان است. لای ــ همانند فیشینگر که می‌ستودش ــ معتقد بود که این صداهای روح فلزات است.

این شرح کوتاه درمورد شماری از اساتید هنر موسیقی و رابطه‌ی نزدیک بین آن‌ها همچنان این پرسش را مطرح می‌سازد که کار آن‌ها تا چه حد بر نقاشی انتزاعی تأثیرگذار بوده است.

متأسفانه جزئیات واقعی مرتبط با چنین تأثیراتی به‌ندرت دیده می‌شود. حتی مطالعات انتقادی و زندگی‌نامه‌ای نقاشانی چون دانکن گرانت، مورگان راسل و استنتن مک‌دانلد رایت که شخصاً در زمینه‌ی موسیقی رنگ فعالیت می‌کردند، نمایان‌گر توجه فراوان آنها به تأثیر (شاید عظیم) موسیقی رنگ بر نقاشی است. از سوی دیگر، جزئیات کشف‌نشده‌ای در آثار جکسن پالاک بر جای مانده است. منابع زیبایی‌شناسی پالاک ــ هنر بومی آمریکا (تامس هارت بنتن)، نقاشی‌های دیواری مکزیکی

(پابلو پیکاسو)، سوررئالیسم، امر متعالی ــ همگی مورد بحث قرار گرفته‌اند، اما تماس دائمی او با موسیقی رنگ عمدتاً به فراموشی سپرده شده است.

اولین معلم پالاک در دبیرستان هنرهای دستی لس‌آنجلس، طی سال‌های ۳۰-۱۹۲۸، فردریک شوانکفسکی بود. وی از معتقدان به حکمت الهی، و جزو مریدان کریشنا مورتی (که پالاک را نزد استاد برد تا سخنانش را بشنود) بود؛ و به سایر اهل عرفان از جمله منلی ف. هال (از اعضای انجمن تحقیقات فلسفی) نیز ارادت داشت. پالاک از روی علاقه مرشدش را «شوانی» می‌نامید و هم او بود که پالاک را با مفهوم رنگ‌های ریخته شده و قطره ـ قطره آشنا کرد. شوانکفسکی شاگردانش را تشویق می‌کرد تا در کنار یکدیگر به تجربه با روغن و آب یا رنگ و الکل بپردازند؛ همچنین به آنان آموخت تا با قرار دادن بوم بر روی زمین و ریختن قطرات رنگ سفید بر زمینه‌ی مثلاً آبی‌رنگ آن، یا قراردادن لایه‌هایی از گیاهان متحرک بر یک صحنه‌ی جنگلی به طراحی صحنه بپردازند.

علاوه بر این، شوانکفسکی از علاقه‌مندان به موسیقی رنگ نیز بود. او برای دانشجویانش کتابچه‌ای درمورد نگره‌ی رنگ منتشر ساخت که شامل چرخه‌ی رنگ هم می‌شد و در آن هر رنگ معادل یک مایه‌ی موسیقایی، نشانه‌ی نجومی و احساس بود چنان که ارزش‌های حکمت الهی و سایر علائق عرفانی را نمود می‌داد. شوانکفسکی غالباً نمایش‌های عمومی‌اش را با همکاری همسرش، نلی، برگزار می‌کرد. وقتی شوانکفسکی روی بوم نقاشی می‌کرد نلی هم نت‌های متناسب با رنگ‌ها را با پیانو می‌نواخت. دل‌بستگی پالاک به شوانکفسکی باعث شد تا به درکی حساس از موسیقی رنگ و ریشه‌های معنوی آن برسد.

در سپتامبر ۱۹۳۰، پالاک به نیویورک نقل مکان کرد تا مطالعاتش را در «گروه دانشجویان هنر» ادامه دهد. وی با علاقه به تماشای استودیو ویلفرد رفت و ساعت‌ها در آن‌جا نشست تا لومیا را تماشا کند. او برای دنبال‌کردن مسیر حرکت لومیا و رنگ‌های مختلف سرش را به بالا و پایین، چپ و راست تکان می‌داد. بعدها، در سال ۱۹۴۳، رابطه‌ی پالاک با موسیقی رنگ طی مدت کوتاهِ کار در موزه‌ی نقاشی‌های غیرهدف‌مند گاگنهایم تشدید شد. در آن‌جا مرتباً فیلم‌های فیشینگر را نمایش می‌دادند و پالاک هم به تماشای آن‌ها علاقه‌مند بود. احتمالاً وی در آن‌جا نقاشی‌های داکام را با رنگ‌های سیال‌شان دیده بود. مسلماً او فیلم‌های اولیه‌ی ویتنی را هم می‌دید، زیرا دوستش تونی اسمیت که جزو بهترین دوستان ویتنی در لس‌آنجلس بود، در ۱۹۴۵ پالاک را به تماشای فیلم‌های او برد. (خود اسمیت هم پیش از رفتن به لس‌آنجلس نقاشی‌های ممتازی به‌روش ریختن رنگ کشیده بود.)

طی این دوره‌ی مهم در دوران حرفه‌ای پالاک، زمانی که وی نقاشی خود را از انتزاعی نیمه‌نمایشی (مرتبط با نقاشی روی چهارپایه) به نوعی نقاشی غیر هدف‌مند و انقلابی تغییر داد که با اشارات فعال پدید می‌آمد، مدام به دیدن و شنیدن موسیقی رنگ می‌پرداخت. برخی از این آثار مانند لومیای ویلفرد به‌شدت جنبه‌ی اشاره‌وار داشتند. شاید مفهوم موسیقی رنگ که هنری معنوی، سوررئال، متعالی، غیر هدف‌مند، متحرک و با ابعاد نقاشی های دیواری بود، در ایجاد حرکات موزون

سلسله‌مراتبی، تأملات ژرف و حس ممتاز شاهکارهای پالاک نقش داشت.

در آینده‌ی نزدیک احتمالاً وسایل پیچیده و استاندارد برای ساختن و بازسازی موسیقی رنگ باعث رواج هنر حس‌آمیزی خواهند شد، و در آن حالت تحقیقات نوین عرصه‌های جدیدی را نشان خواهند داد که همچون آثار پالاک با موسیقی رنگ پیوند دارد. اگر زبان انتقادی به‌نحوی گسترش یابد که بتواند هنر حس‌آمیزی، حرکات، استعاره‌ها، درجه‌بندی‌ها و پیچ‌وخم آن‌ها را توصیف کند، ایده‌های معنوی‌ای که باعث شده‌اند تا هنرمندان پیشگام به آفرینش موسیقی رنگ بپردازند واضح‌تر و ظریف‌تر مورد بحث قرار می‌گیرند. شاید یک روز آثار هنرمندان اولیه ابتدایی به نظر برسند؛ درست مانند نقاشانی که پس از دوره‌ی رنسانس آثارشان بدوی می‌نمود اما قدرت معنوی و توجه آن‌ها به بهبود هنر حس‌آمیزی پیچیده مسلماً باعث خواهد شد تا آنان را اساتید پیشکسوت به‌شمار آورند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. tantra: سلوک مطابق با اصول اعتقادی عرفان بودایی که شامل مانترا، تمرکز ذهن (مدیتیشن)، یوگا و آیین‌های عرفانی می‌شود. ـ م.

۲. Crowleyite: مرتبط با الیستر کراولی (۱۸۷۵-۱۹۴۷) شاعر، منجم، غیب‌گو و رازورز انگلیسی که اراده‌یاور (تله‌ماتیست) بود. ـ م.

۳. biomorphic: شکل یا شیء تزئینی که شبیه ارگانیسمی زنده است. همچنین طرحی گرافیکی از یک ارگانیسم که روی یارانه طراحی می‌شود. ـ م.

۴. dreamtime (alcheringa): در اساطیر برخی از بومیان استرالیایی دوران طلایی تصور می‌شود، دورانی که نخستین انسان‌ها آفریده شدند. ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی