ديل تشيهولي

التشكيل بالنار

النحت بالزجاج ـ التعبير عن فكرة بسائل متجمد

من يستطيع بعد الآن أن يستمر في الاعتقاد بعدم شفافية الأجسام بعد أن قامت أحاسيسنا ـ المتعددة والمرهفة ـ بالنفاذ إلى أعماق التجليات المبهمة للوسط المحيط بنا.... إن أجسادنا تنفذ إلى أعماق الأرائك التي نجلس عليها كما أن الأرائك تنفذ إلى أعماق أجسادنا.

بيان فناني النحت الإيطاليين من الحركة المستقبلية
صدر سنة 1910، futurist
أوردها هربرت ريد، 1964

يُعتبر الزجاج أكثر وسائل التعبير الفني نقاء بصرياً، بل إنه بصري أكثر من الرسم، فالضوء واللون والمادة تشكل فيه كلاً واحداً.

الناقد الفني ج. بيرولت، 1996

الزجاج بالنسبة لي، يختلف عن أية مادة أخرى. ويعود السبب الرئيسي في هذا الاختلاف إلى الشفافية والشَّفَانية والألوان المشرقة التي يمكن أن نتوصل إليها بواسطة الزجاج ـ وهو أمر يدركه أي إنسان يدخل إلى كاتدرائية ذات طراز قوطي

obeikandl.com

فيها نوافذ تكسوها ألواح من الزجاج الملوَّن. ولا يعني ذلك أن الزجاج لا يبعث على الإعجاب عندما لا يكون شفافاً. لقد وعيت منذ البداية، أي عندما أخذ اهتمامي بالزجاج يتزايد واكتسبت خبرة في هذا المجال، مبدأ إمكانية نفخ الزجاج بنَفَسٍ بشري. إن الزجاج هو المادة الوحيدة التي يمكن أن تنفخ فيها لتعطيها شكلاً. (إن المادة الأخرى الوحيدة التي تشبهه إلى حد ما من حيث الخصائص هي البلاستيك). وهكذا، فإن بإمكان النَفَس البشري صياغة هذه المادة الموجودة منذ القدم التي لا يتطلب صنعها سوى الرمل والنار، وكل ما عليك القيام به هو صهر رمل، أي نوع من الرمل، لتحصل على الزجاج. وإذا أضفت كربونات الصوديوم، فإنه ينصهر عند درجة حرارة أخفض ويمكنك عند ذلك صنع منحوتات منه.

الزجاج، بحد ذاته، يشبه الماء كثيراً. إذا تركته ينساب على هواه، انتهى به الأمر لأن يصبح أشبه بشيء جاء به البحر.

ديل تشيهولي، 1993

لقد رأيت بعض السلال الهندية البديعة في مقر الجمعية التاريخية لولاية واشنطن، وقد أذهلني تناسق أشكالها المسترخية المترهلة. وددت لو أحقق هذا التناسق عن طريق الزجاج. وجاءني الإلهام عندما أدركت أن الحرارة هي الوسيلة التي يجب أن تُستخدم، بالإضافة إلى الجاذبية الأرضية، لتنفيذ تلك الأشكال.

ديل تشيهولي، 1993

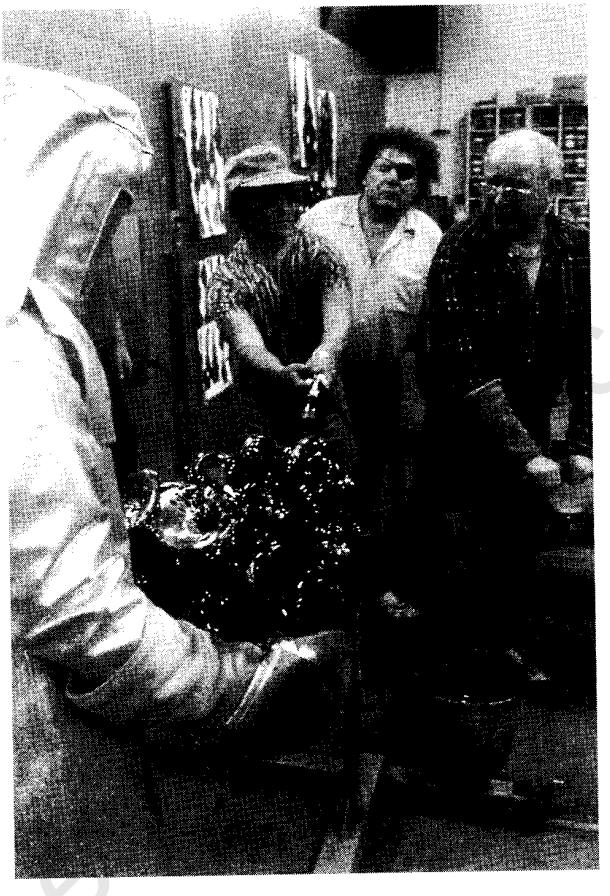
لقد راقبت حتى الآن، آلاف الأشكال التي يجري نفخها ولا أزال أشعر بالذهول لمنظر النفخة الأولى من الهواء وهي تدخل كتلة

الزجاج الساخنة عند طرف أنبوب النفخ، إن قطعة الزجاج لا تكف عن الحركة أثناء عملية التشكيل وعلى المرء اتخاذ القرارات بسرعة. أُحب العمل الذي يعكس تلك القرارات السريعة، وتكون النتيجة النهائية هي التعبير عن فكرة بسائل متجمد، فكرة مباشرة مثلها مثل اللوحة. ومنذ أن بدأت بصنع مجموعة السلال سنة 1977، كان عملي يعتمد على توليفات عفوية من النار والزجاج المصهور والهواء والقوة النابذة والجاذبية الأرضية.

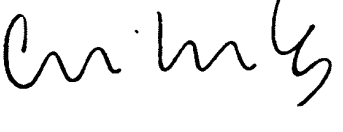
ديل تشيهولي، 1986

العمل الجماعي المُبدع

أنا نافخ زجاج وعامل زجاج ومصمم وفنان، وأنا أعمل مع عشرات الأشخاص لإبداع أشياء وأشياء. يُظهر الشكل 1 ـ 7 بعض أفراد فريق يمكن له أن يقوم بمشروع ما، وهو في هذه الحالة مجموعة من القطع الزجاجية المسماة زجاجيات فينيسية. يرأس الفريق نافخ الزجاج الماهر، لينو تاغليابيترا (إنه يعمل إلى يساري)، يساعده مجموعة من نافخي الزجاج، ويعتبر كثير منهم فنانين بحق أقاموا معارض خاصة بهم في الولايات المتحدة وفي كل أنحاء العالم. وعلى عكس مخرجي الأفلام عند الانتهاء من أفلامهم، لا أمتلك وسيلة سهلة أستطيع بواسطتها أن أعزو الفضل إلى كل شخص لما قام به، وهو ما أفضل أن أفعله. وبالنظر لعدم وجود بديل آخر، تخرج الأعمال إلى العالم وهي لا تحمل سوى توقيعي (انظر الشكل 1 ـ 8)، لكن تلك الأعمال تعتبر، من نواح عدة، نتاج تعاون أفكار ومهارات عدة أشخاص واندماج تلك الأفكار والمهارات مع بعضها بعضاً.



الشكل 1 ـ 7 فريق من نافخي الزجاج يضعون اللمسات الأخيرة على قطعة زجاج فينيسي في مُحتَرف تشيهولي. ديل تشيهولي يقف خلف الصورة في الوسط، وعلى اليمين يقف فنان مورانو Murano لينو تاغلياپيترا.



الشكل 1 ـ 8 توقيع ديل تشيهولي.

في بدايات عملي، لم يكن لدي من الموارد ما يمَكِّنني من جَمْع فريق عمل كبير، وكنت أعمل غالباً مع شخص أو شخصين، كانوا عادة من الطلاب أو أعضاءَ في هيئة التدريس في معهد رود آيلاند للتصاميم الفنية. وهنا يجب أن نلاحظ أن فكرة عمل الفنان في مُحتَرفه وحيداً، ليست دوماً بالفكرة الصائبة. فقد كان من الشائع أن يكون لدى أساطين الفن في عصر النهضة ما بين عشرة أشخاص وحتى ثلاثين شخصاً لمساعدتهم في مشاريعهم، وهو عكس المفهوم السائد في وقتنا هذا.

وفي سنة 1971، قمت مع بعض الأصدقاء بإنشاء مركز بيلتشوك للزجاج، خارج مدينة سياتل في ولاية واشنطن، على التلال الواقعة عند سفوح جبال كاسكيد المُطلّة على باجيت ساوند (الشكل 1 ـ 9). كانت لدينا منحة متواضعة تبلغ 2000 دولار مخصصة لافتتاح هذه المدرسة البسيطة، ولم يخطر ببالنا أن الأمر سيستمر لصيف آخر.

قدم لنا جون وآن غولد هوبيرغ، من سياتل، قطعة الأرض، واستمر جون هوبيرغ، بشكل فردي، في دعمه لبيلتشوك مدة عشر سنوات تقريباً وذلك أثناء قيامنا بإنشاء المرافق والأبنية. لقد أصبح المركز معهداً تفوق ميزانيته المليون دولار، ونقوم حالياً بإدارة خمسة برامج مدة كل منها ثلاثة أسابيع خلال فصل الصيف، ولدينا خمسون موظفاً وخمسون طالباً. والواقع أن هذه المجموعات من الطلاب والفنانين

الشكل 1 ـ 9 بدايات مركز نفخ الزجاج في بيلتشوك عام 1971. ويبدو تشيهولي في مطلع شبابه إلى يمين الصورة.

الزائرين كانت تعتبر دائماً المصدر المتجدد للأشخاص الذين يعملون معنا. ولدى تنامي شهرة معهد بيلتشوك، بدأ الناس يتوافدون من كل أنحاء العالم ـ إنهم يأتون حالياً من 25 بلداً مختلفاً ـ لدراسة فن الزجاج وللعمل هنا. وهناك كثير منهم يفضلون البقاء في سياتل. وكانت النتيجة، أن أصبحت سياتل حالياً تضم من ورشات الزجاج أكثر مما يوجد في أي مكان في العالم باستثناء مورانو.

اكتشاف التكوينات

كانت المرة الأولى التي أُتيحت لي فيها الفرصة والموارد اللازمة لأصنع ما أريد على نطاق واسع، هي المعرض الذي أقيم في متحف الفنون في سياتل، الذي كان حديث العهد آنذاك، وقد صممه المعماري روبرت ڤنتوري. أُطلق على المعرض إسم «تكوينات ديل تشيهولي 1964 ـ 1992». كانت جميع التكوينات الموجودة في هذا المعرض جديدة، لكن الجزء الأول من المعرض، الموجود في ممر معتم، كان يتألف من قطع شفافة كبيرة، بطول 9 أقدام وعرض 6 أقدام، تشكل ما يقرب من اثني عشر تكويناً، كانت قد صُنعت قبل ذلك التاريخ خلال الستينيات والسبعينيات.

وبعد ذلك، كانت القطعة الأولى التي يمكن رؤيتها بشكل فعلي، مركبة على النافذة الوحيدة في صالة العرض في متحف سياتل للفنون، وقد أسميتها «نافذة ڤنتوري» (اللوحة 9). جعلتُ أعمدة النافذة تمتد على طول الجدار البالغ 45 قدماً ثم وضعت على النافذة بعض الأشكال الكبيرة من الزجاج المنفوخ دعوتها بالقطع الجدارية الفارسية. وفي الناحية المقابلة لنافذة ڤنتوري هذه، وضعت مجموعة من 33 قطعة ماكيا Macchia ، وهي كلمة إيطالية تعني البقعة. قمت بتجميع قطع الماكيا هذه في تكوين واحد أسميته غابة ماكيا. (إن كثيراً من التكوينات التي قمت لاحقاً بتطويرها كانت تتألف، في واقع الأمر، من قطع منفصلة في الأصل صُنعت لتُعرض بمفردها. إن نفخ الزجاج

محكوم، إلى حد ما، بالحجم، فمن ناحية الإمكانات الجسدية، ليس بإمكان نافخ الزجاج صنع قطعة يتجاوز قطرها خمسة أقدام. وهكذا، وعندما بدأت تتفتح أمامي آفاق عرض مصنوعاتي داخل متاحف، كنت ألجأ إلى استخدام قطع متعددة الأجزاء وأقوم بتجميعها مع بعضها بشكل تكوينات. (وبعد غابة ماكيا، يستمر معرض سياتل، وينعطف حول زاوية، ليصل إلى تكوين أسميته إيكيبانا Ikebana وتعني باليابانية فن تنسيق الزهور). كان ذلك تكويناً آخر كنت قد طورته قبل عامين، وقد بدأ بشكل زهريات كبيرة وسوق الزهور التي كانت ستوضع داخلها. قمت مرة بتعليق سوق الزهور على الجدار في مُحترفي لأتمكن من الاختيار في ما بينها، وسرعان ما وجدت تلك المجموعة طريقها مباشرة إلى المتحف.

كان التكوين التالي مجموعة دعوتها كرات نييجيما الطافية. ونييجيما هي جزيرة صغيرة في خليج طوكيو زرتها ذات مرة بمناسبة افتتاح مدرسة جديدة لصنع الزجاج. وكان طالب ياباني قد التحق بمعهد بيلتشوك قبل بضع سنوات، وبعد عودته إلى اليابان تمكن من جمع مبلغ يكفي لافتتاح مدرسة على غرار معهد بيلتشوك، ودعيت أنا لحضور الاحتفال بافتتاح تلك المدرسة. وبعد ذلك بوقت قصير، بدأت بصنع مجموعة جديدة من الكرات الضخمة، بلغ قطر الواحدة منها 40 بوصة تقريباً، واخترت أن أسميها كرات نييجيما الطافية تيمناً بالكرات اليابانية الطافية. يُظهر الشكل 1 ـ 10 كرات نييجيما الطافية مع ثمانية

رسوم أو لوحات نُفِّذت على الورق. إنني غالباً ما ألجأ للرسم والألوان لأشرح لنافخي الزجاج ما الذي أحاول صنعه.

وقبيل افتتاح المعرض في متحف سياتل للفنون، كان هناك جزء من المعروضات لم أكن راضياً عنه تمام الرضى، كنت قد صنعته بالحجم الطبيعي في مستودع تخزين، لكنه لم يكن مناسباً لأن يكون جزءاً من المعرض. لذلك قررت أن أصنع تكويناً ذا طبقات متعددة، ثريا. وقد بلغ ارتفاع الثريا الأولى التي صنعتها عشرة أقدام.

وبالإضافة لتلك التكوينات الجديدة الخاصة بمعرض سياتل، أعدت صنع قطعة كنت قد صنعتها سابقاً واسمها 20000 باوند من الجليد والنيون وذلك خارج مبنى المتحف. في سنة 1971، قمت، بالاشتراك مع جيمي كاربنتر، وكان طالباً بمعهد رود آيلاند للتصاميم الفنية، بصنع التكوين الأصلي من النيون المجمَّد وذلك في مصنع قديم للجليد خلف المعهد. وعلى أية حال، كانت المنحوتة الجليدية التي صنعتها في متحف الفنون في سياتل هي القطعة الأولى من بين عدة قطع اشتركت في معرض «تكوينات». واعتقد أن القطعة المفضلة لدي كانت موجودة في أكاديمية هونولولو للفنون في هاواي. عندما طُلب مني، في البداية، إقامة معرض هناك، كنت أنوي، وبكل بساطة، أن أعرض تكويناً واحداً. لكنهم طلبوا قطعة الجليد والنيون، في الهواء الطلق وفي درجة حرارة تبلغ 80 درجة. ولما قلت لهم: «ليس لديكم على الأرجح، مصنع جليد هنا، من

النوع الذي ينتج تلك الكتل الجليدية التقليدية التي يصل وزنها إلى 300 باوند»، استدعاني المدير مرة أخرى وقال: «إن لدينا مصنعاً قديماً للجليد». لقد كان لديهم مصنع جليد عمره سبعون سنةً كان يصنع الجليد لقوارب الصيد، على الجزء المحاذي للبحر من هونولولو. وهكذا، انتهى بي الأمر إلى تشكيل فريق عمل من عشرة أشخاص، في هونولولو، وشرعنا بالعمل في مجموعة من التكوينات، واتسع حجم المعرض.

أقيم المعرض في مبنى بديع. في سنة 1925، قامت السيدة كلارك، التي كانت تعيش في ذلك المكان، بهدم منزلها وبناء متحف لمدينة هونولولو تبلغ مساحته 100000 قدم مربع. يضم المتحف خمس باحات داخلية تحمل كل واحدة منها اسماً مختلفاً. عندما ذهبت لزيارة المتحف لأول مرة، كنت أنوي وضع تكوين واحد في الباحة المركزية. لكنني عندما رأيت بقية الباحات، وسَّعت مجال المعرض ليشمل تكويناً لكل باحة. تُظهر اللوحة رقم 8 الباحة الأولى التي تصادفك عندما تدخل ذلك المتحف البديع، وتدعى الباحة المركزية. كنا نعرف أنه لم تكن هناك إنارة في الباحات وأن افتتاح المعرض سيتم ليلاً. ولهذا أخذنا بالبحث عن مصابيح صغيرة لكل قطعة من الزجاج وعن بطاريات صغيرة مهيأة لتدوم مدة ثلاث ساعات فقط، وهي المدة التي يستغرقها حفل الافتتاح، وتكون صغيرة قدر الإمكان. وهكذا، وضعنا مصباحاً صغيراً خلف كل كرة من كرات نييجيما الطافية لإنارتها، كما وضعنا مصابيح صغيرة

الشكل 1 ـ 10 كريات نيجيما الطافية، معروضة مع ثمانية رسوم في متحف سياتل للفنون. (تصوير: ادواردو كالديرون).

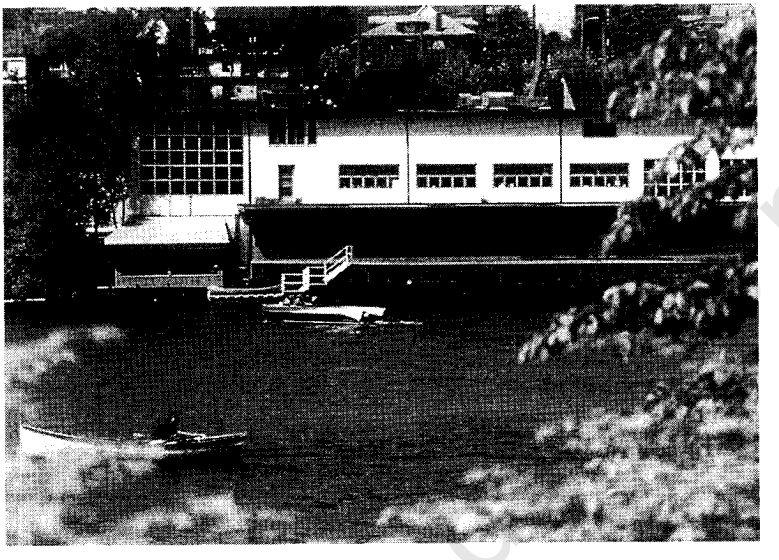
للتكوينات الأخرى أيضاً. هطل المطر في تلك الليلة. سار الأمر على ما يرام، وبخاصة بالنسبة للثريا المعلقة في باحة البحر الأبيض المتوسط، لأن قطرات المطر انسابت من كل بطن من «بطون الدبابير» الصغيرة الصفراء، لتملأ قطع الماكيا. (إن العوامل الجوية، لا تؤذي الزجاج كثيراً، إلا في حال تجَمُّد الماء.) وعندما صنعت الثريا الثانية، بعد ستة أشهر من صنع الثريا الأولى، اخترت أن أعلقها فوق نافورة صغيرة لتتناثر عليها قطرات الماء (اللوحة رقم 6).

في الباحة الشرقية وضعت تكوينين من الإيكيبانا ـ آنيتين كبيرتين للزهور بارتفاع ثلاثة أقدام تقريباً، ومن كل إناء كانت تبرز ساق زهرة أو ورقة شجر. وفي باحة أخرى، كان كل ما قمت به هو أنني أخذت بعض القطع من غابة ماكيا ووضعتها على العشب مباشرة. قال المسؤولون عن المعرض انهم لن يسمحوا لي بذلك إلا إذا كنت متأكداً من أن ذلك لن يؤذي العشب إطلاقاً. وكان جوابي: «بالطبع لن يؤذيه، وكيف يمكن له أن يؤذيه؟..» كان ذلك التكوين من أول التكوينات التي وضعها مساعديّ، وخلال ساعتين كانت الشمس قد أحرقت العشب بالكامل بسبب التكبير الذي حصل عبر القطع الزجاجية، فاضطررنا لرش العشب بدهان أخضر.

وفي داخل المبنى، تحوَّل أحد التكوينات، التي نفذناها في قسم الفن المعاصر، إلى جزء دائم من مجموعة المتحف. وطلب مني المتحف أن أعرض بعض القطع التي اشتهرتُ بها، مثل «أشكال بَحْرية» و«السلال». عندما يفكر الناس بأعمالي فإن أول ما يخطر ببالهم هو تلك الأشكال المتناسقة المصنوعة بشكل رئيسي بواسطة الحرارة والنار.

ومن هنا جاء الاسم «التشكيل بالنار». طلب مني المتحف وضع بعض القطع الزجاجية في إحدى القاعات البديعة مع بعض الرسوم التنفيذية. وهكذا خطر ببالي أن أكسو الجدران بالرسوم، وكانت تلك أول مرة أعرض فيها بتلك الطريقة. وقد لجأت، منذ ذلك الوقت، لاتباع نفس الأسلوب في معارض أخرى.

يأتي كثير من الأفكار الخاصة بالتكوينات التي أصنعها من المحترف الذي أعمل فيه والمُقام على بحيرة صغيرة في سياتل، اسمها ليك يونيون (الشكل 1 ـ 11). وليك يونيون هي بحيرة من الماء العذب تقع في المركز تقريباً من مدينة سياتل وترتبط بالمحيط بواسطة شبكة من الأقنية. لقد كان من حسن حظي أنني حصلت على هذا المبنى البديع لأجعله مُحترفاً لي، وقد أطلقت عليه اسم «المنزل العائم». فقد كان معملاً يقوم بصنع هياكل قوارب بطول 30 قدماً تتسع لثمانية أشخاص، وكان ملكاً لصانع هياكل قوارب شهير يدعى بوكوك. سأعطيكم الآن أمثلة عن الكيفية التي تنشأ بها الأفكار المتعلقة بالتكوينات، إذا وضعت مجموعة من الرسوم الخاصة بقطعة ما، فإنني أقوم بتثبيت تلك الرسوم على الجدار. (لقد كانت رؤية منظر الرسوم وهي معروضة بهذا الشكل هي ما جعلني أرغب في عرضها بالطريقة التي ذكرتها). وإذا ما تجولت في المحترف، وجدت إحدى مجموعات إيكيبانا. أنا أقوم بصنع مجموعة من أواني الزهور، وبعد ذلك أضع كل تلك القطع أمامي وأبدأ بتجميعها. وإذا ما تابعت تجوالك في المحترف، وصلت إلى غرفة طويلة تطل على البحيرة ورأيت هناك نماذج من «أشكال بَحْرية». وعلى طول الجدار، تصطف مجموعة دعوتها «قطع فينيسية»، وهي قطع تضج بالألوان والزخارف، يحمل تصميمها روح الزجاج الفينيسي من طراز Art Deco ، كما تجد أيضاً «الثريا» الثانية، وهي تضم عدة ألوان إضافة لأوراق شجر ذهبية وفضية،



الشكل 1 ـ 11 «المنزل العائم» على بحيرة «ليك يونيون» في سياتل. وهو موقع مُحَترَف ديل تشيهولي. (التصوير: راسل جونسون).

ويتدلى منها ساقا زهرتين من مجموعة إيكيبانا. كما أنك ستجد بعض الرسوم داخل أطر، كنت قد صنعتها قبل فترة لإحدى الأوبرات. وعلى الطاولة الصغيرة الموجودة في مقدمة الغرفة، ترى قطعة من «أشكال بَحْرية» وإلى جانبها تبرز ساق من مجموعة إيكيبانا من داخل قطعة من مجموعة «قطع فينيسية».

إضافة عنصر الموسيقى: بيلياس وميليساند

كانت لي تجارب سابقة في مجال المسرح، ولكن عندما طلب مني سبيت جينكينز، مدير دار الأوبرا في سياتل، تصميم الإعدادات المسرحية لأوبرا كلود ديبوسي: بيلياس وميليساند،

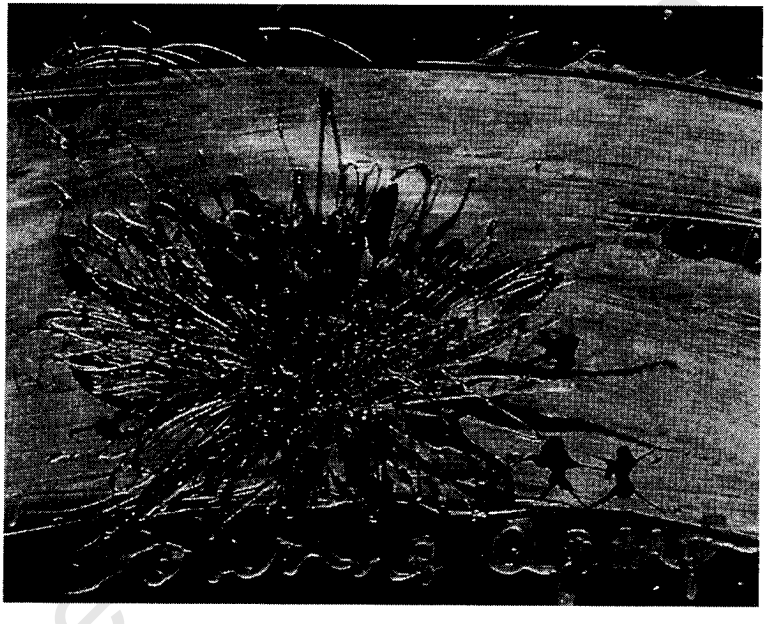
لم أكن قد عملت في مجال الأوبرا قبل تلك اللحظة. وافقت بكل بساطة، دون أن أفكر بالأمر ملياً. ولكن ترتب علي في النهاية أن أحول تلك اللحظة إلى واقع، لأكتشف أن الأوبرا تتطلب الكثير من الإعدادات. ومن حسن الحظ، أن ميزانية كبيرة قد وُضعت تحت تصرفي إضافة للمهارات الكبيرة المتوفرة في ورشة المسرح في دار أوبرا سياتل.

لا أدري لماذا وافقت بتلك السرعة، أعتقد أنني أدركت أن ما كان يُعرض علي هو أمر قد لا يُعرض علي مثيل له ثانية. (ديل تشيهولي في مقابلة تلفزيونية في محطة KCTS9 في سياتل، 7 كانون الأول 1993)

تتألف أوبرا «بيلياس»، وهي الأوبرا الأولى للمؤلِّف الموسيقي الانطباعي وهي الوحيدة التي أكمل تأليفها، من خمسة فصول واثنتي عشرة لوحة تتخللها فواصل موسيقية. وُضعت الأوبرا بشكل يختلف اختلافاً طفيفاً عن المأساة التي كتبها موريس ماتيرلنك. ولا تتعدى التعديلات المهمة التي أجراها ديبوسي على النص الأصلي حذف أدوار الخدم والشخصيات الثانوية الأخرى، وقد قام بذلك لإبراز الجوهر الرمزي الدرامي للمأساة. تحكي المسرحية الغنائية قصة زواج حفيد الملك آركل، غولود، من ميليساند، وهي فتاة غامضة كان قد التقى بها في الغابة. بعث الملك آركل بيلياس وهو أخ غير شقيق لغولود، برسالة ضمَّنها موافقته على الزواج، وخلال اللقاء الأول بين بيلياس وميليساند سقط منها خاتم زواجها في نافورة أو بئر. وبمرور الوقت أخذ بيلياس وميليساند ينجذب كل منهما للآخر. وفي أحد لقاءاتهما فيما بعد ـ وكانا قد أصبحا عاشقين ـ فاجأهما غولود الذي ملأته الغيرة والغضب الشديد وسحب ميليساند من شعرها الذهبي الطويل على المسرح. وفي النهاية يقوم غولود بقتل بيلياس، لكن إصراره على معرفة كامل الحقيقة بشأن حب ميليساند لبيلياس ظل دون جواب، ثم توفيت ميليساند أثناء

الوضع. يلجأ ديبوسي في موسيقاه لاستخدام أفكار رئيسية مختلفة وذلك لتصوير الأجواء الروحانية والأحوال النفسية السائدة في المَشاهِد (على نقيض اللجوء إلى الفكرة المهيمنة في أسلوب فاغنر التي تُستخدم بشكل رئيسي لتصوير الشخصيات وتصرفاتها)، كما يقوم ديبوسي بإدخال تلك الأفكار الرئيسية على رمزية ماتيرلنك. والنتيجة، عمل شاعري على درجة فائقة من التجريد.

قمت بتصميم إعدادات الأوبرا على خلفية سوداء بالكامل. كان المسرح ـ الأرضية والخلفية والجوانب ـ من الزجاج المقسّى الأسود، كما كانت الستارة سوداء اللون أيضاً. وبشكل عام، كان كل واحد من الإعدادات المسرحية يتألف من عنصر واحد ضخم يمثل المشهد (الشكل 1 ـ 12). كانت إعدادات المشهد الافتتاحي أكثر تعقيداً نظراً لتوفر الوقت اللازم لتركيبها، وكانت تتألف من سبع شجرات كبيرة. وضعتُ الرسوم، ثم ذهبنا إلى ورشة الزجاج وصنعنا نماذج من الزجاج بارتفاع بوصتين. أما على المسرح، فقد كان يتوجب أن يصل الارتفاع إلى 12 قدماً تقريباً. قامت دار أوبرا سياتل أولاً بتنظيم مؤتمر لمصممي الإعدادات المسرحية والعاملين في ورشات دار الأوبرا من كل أنحاء البلاد، لتحديد كيفية صنع تلك القطع. وكانت النتيجة أن كل القطع صُنعت بمهارة شديدة من مادة البلاستيك ثم جرى تلوينها. إن لمادة البلاستيك خواص كثيرة تشبه خواص الزجاج، فعندما تنظر إلى قطعة مصنوعة من البلاستيك، قد لا تدرك أحياناً إن كانت مصنوعة من الزجاج أم من البلاستيك. لم يكن لي، في الواقع، علاقة كبيرة بتصنيع تلك القطع، فقد تم



الشكل 1 ـ 12 بيلياس وميليساند من الرسم التخطيطي وحتى الإعداد المسرحي: الرسم التخطيطي الذي وضعه تشيهولي للتكوين الوحيد في هذا المشهد (التصوير: ميشيل سييدل).

ذلك بشكل كامل تحت إشراف روبرت شوب، وهو شخص قدير كان يشغل منصب المدير الفني لدار أوبرا سياتل، وقد أشرف على عمل طاقم مؤلف من عدد كبير من الأشخاص. وبما أن بعض تلك القطع جرى تصنيعها في أنحاء مختلفة من البلاد، فإنني لم أكن أعرف كيف كانت أي منها ستبدو على الطبيعة أو كيف ستقوم بوظيفتها، حتى ما قبل أسابيع قليلة من بدء عرض الأوبرا.

وبفضل التكنولوجيا الحديثة، كان بإمكاننا استخدام أجهزة إنارة جديدة يجري التحكم بها بواسطة كومبيوترات مبرمجة سلفاً. كان بإمكان أجهزة الإنارة ذاتها أن تتحرك وتغيّر شعاع الضوء وألوانه. وهكذا، كان بالإمكان إنارة التجهيزات على المسرح من الأمام ومن الخلف وبألوان مختلفة. كان هناك 28 جهازاً من تلك الأجهزة المبرمجة، فقد كان التحكم بالإنارة يدوياً أمراً شديد الصعوبة، وبخاصة لكامل مجموعات الإعدادات البالغ عددها اثنتي عشرة مجموعة. كما أن إزالة تلك الإعدادات لتغيير المَشاهِد خلال الفترات القصيرة الفاصلة، التي لم تكن تزيد أحياناً عن 90 ثانية، كانت تستلزم 55 عامل مسرح.

لاشك في أنه خلال تاريخ الأوبرا البالغ 400 سنة، كانت هناك مواد شفافة ونصف شفافة يُمكن استخدامها على خشبة المسرح. ويبدو أن تلك المواد، ولسبب ما، لم تُستخدم إلا نادراً. لكن شفافية الزجاج كانت السبب وراء نجاح إعدادات

المسرح، التي صممناها لتلك الأوبرا، ولا شك بأن هذه هي الخاصية التي قمنا بتقليدها بمادة البلاستيك. إن ما جعل أوبرا بيلياس عملاً استثنائياً هو توفر إمكانية توجيه شعاع الضوء من الخلف مما أدى إلى تألق الإعدادات المسرحية.

هناك شبه شفافية في هذه الموسيقى، وأعتقد أن عليك أن ترى النور يسري من خلالها طوال الوقت في موسيقى ديبوسي، لا يمكنك هناك أن تعيش في ظلمة على الإطلاق. هذا هو الدور الذي يلعبه الزجاج.(سبيت جينكينز، مدير دار الأوبرا في سياتل، وهو يعلق على أوبرا بيلياس وميليساند في محطة سياتل، 7 كانون الأول 1993).

هناك مشهد في الأوبرا يثير الأسى وتجري أحداثه في إحدى غرف القلعة تُعامل فيه ميليساند بوحشية وتُسحب من شعرها الأشقر على خشبة المسرح. ولكي أعبر عن مشاعري تجاه هذا المشهد، جهزت المسرح بتكوين واحد ضخم تملأه رؤوس ناتئة حادة كالأشواك، وهو عنصر نراه بكثرة في قطع فينيسية (انظر الشكل 1 ـ 12). أما المشهد الأول في القلعة فقد جهزته بثريا واحدة ضخمة تتدلى حتى منتصف المسرح، وهنا أيضاً كان ذلك هو العنصر الوحيد على المسرح. كان كثير من الأحداث الهامة يجري قرب البئر، وكانت الإعدادات الخاصة بالبئر هي الوحيدة التي استخدمت مرتين، وكان مفهومي عن هذه البئر عبارة عن طَرَف إحدى زهور الإيكيبانا وتدعى Anturium . أما إعدادات الحديقة فكانت شكلاً واحداً يصل طوله إلى 40 قدماً.

عملية التطور

قبل أن أصل إلى نهاية الحديث، أرغب في متابعة مسار العملية التي تطورتُ بها، كما أرغب في أن استرجع بإيجاز بعض المجموعات التي تعود إلى عشرين سنة مضت. هناك مجموعة «الاسطوانات الرقيقة»، ومنها «أسطوانة رقيقة صفراء لامعة ذات حافة زرقاء بارزة» ـ وهي القطعة المبينة في اللوحة رقم 7 ـ وقد صُنعت على أساس شكل تقليدي خاص بقبيلة نافاهو الهندية. وفي مجموعة تسمى «سلال بيلتشوك»، بدأتُ باستخدام الجاذبية الأرضية والقوة النابذة والنار والحرارة لصياغة الأشكال. وهناك مجموعة أخرى من السلال تحولتْ لتصبح مجموعة تدعى «أشكال بَحْرية» تتميز بتراكيب نحيلة مضلَّعة. وبعد ذلك قمت بتطوير المجموعة المرقَّطة التي أطلق عليها اسم ماكيا. «الأشكال الفارسية» هي نسخة مختلفة قليلاً عن مجموعة «أشكال بَحْرية». ثم جاءت «قطع فينيسية»، إن «قطعة فينيسية حمراء مرقشة» هي إحدى قطع هذه المجموعة (انظر اللوحة 10).

يمكن تحديد هوية معظم الفنانين ـ ويَصْدُق هذا على المعماريين أيضاً ـ عن طريق مجموعة واحدة من الأعمال التي تطورت عبر مسار حياتهم العملية.

في حالة المعماري، يمكن الحديث عن أسلوب (الأسلوب البالادي مثلاً). والاستثناء البارز هنا هو فرانك لويد رايت، الذي قام بتغيير أسلوبه بشكل واضح خمس مرات خلال حياته العملية. لا شك بأن حياته العملية استمرت لفترة طويلة،

إلا أن تغييرات كهذه لم تكن مألوفة في ذلك الوقت. لقد أصبحت التغييرات من هذا النوع مألوفة في العصور الحديثة وبخاصة منذ أن بدأت المدرسة الانطباعية، وهناك حالياً عدد لا بأس به من الفنانين الذين يغيّرون مسار مهنتهم بشكل جليّ. ويمكن الحديث هنا عن فرانك ستيلا كأحد الأمثلة عن فنان معاصر معروف قام بتغيير أسلوبه أكثر من مرة. لكن الفنان عادة يقدم أعماله بأسلوب واحد يمكن التعرف إليه، وبمرور الوقت يتطور هذا الأسلوب.

وفي ما يتعلق بي شخصياً، لم أتمكن من تطوير أسلوب محدد أو عنصر معين، إن ذلك كان كفيلاً بأن يدفعني للشعور بالسأم. حتى أنني أشعر بالسأم حالياً من أية فكرة بمجرد تنفيذها. أنا أقوم بالتجارب دون انقطاع ومن حسن الحظ أن لدي طاقماً من الأشخاص الذين يقومون بإجراء التجارب التي أرغب بها بحيث أستطيع تطوير ما أريد من أفكار. عندما التحق نافخ الزجاج الشاب مارتن بلانك بالعمل معي، كلّفته وبضعة مساعدَيْن بتطوير شكل جديد كنت أريد تنفيذه. ومرت سنة ونصف السنة قبل أن أقرر تحويل ماقاموا به من عمل إلى مجموعة، وهي المجموعة التي أصبحت في النهاية «قطع فارسية». في اللحظة التي أقرر فيها صنع مجموعة من عمل ما معين، أشعر بأنني مُلْزم بتطوير هذه المجموعة قدر ما أستطيع، أي المُضْي بها إلى نهاية الشوط. وعندما أصل إلى هذا الحد، فإنني إما أن أتوقف عن العمل فيها لفترة وجيزة أو أنني أقوم،

في حال ظهور شيء آخر استرعى اهتمامي خلال تلك الفترة، بتطوير هذا الشيء. ونظراً لأنني أعمل مع هذه المجموعة من الأشخاص، فإن بإمكاني العودة لكي أُبدع شيئاً نعرف سلفاً كيف ننفِّذه دونما جهد كبير. فعلى سبيل المثال، عندما استقر رأيي على تكوينات ماكيا، كانت القطع المنفصلة قد تم تطويرها بالكامل، لكننا أبدعنا منها شيئاً جديداً عن طريق تجميع الكثير منها مع بعضها بعضاً. بإمكاني أن أعود لأقول «فلنصنع 40 قطعة ماكيا أخرى، كبيرة قدر الإمكان، فلنحاول أن نتفوق على أنفسنا». لكنني، في هذه الحالة، ربما كنت أقوم بتكرار نفسي.

في شتاء ذلك العام زرنا أنا وسيلفيا مدينة فينيسيا، وأتيحت لي هناك فرصة رؤية مجموعة خاصة من أواني الزهور الفينيسية من طرازِ art deco كانت تلك المجموعة تختلف عن أية مجموعة سبقت لي رؤيتها في الكتب والمتاحف. كانت غريبة وذات ألوان صارخة، وكان معظمها ذا أشكال تقليدية وله مقابض جميلة وقطع إضافية غير مألوفة.... بدأت بنفخ الزجاج وفي ذهني أن أصنع نسخاً عن تلك الآنية الإيطالية من طراز art deco التي شاهدتها ذلك المساء في فينيسيا. بدأت برسم تخطيطي بسيط لشكل إتروسكي كلاسيكي ذي عدة مقابض. وبعد أن أنهى لينو (تاغلياپيترا) القطعة الأولى سارعت إلى صنع الثانية وكانت أكثر تعقيداً وتتطلب جهداً أكبر... وبعد بضعة أيام أصبحت القطع ذاتها أكثر انسجاماً مع العمل. ولم يمض وقت طويل حتى بدأ يحدث شيء ما. تبدّى أولاً في المخططات.... وبدأت المجموعة تتخذ مساراً مختلفاً، إلى حد التطرف، وتحولت من أشكال كلاسيكية راقية لتصبح قطعاً شديدة الغرابة، المقابض أصبحت عُقَداً، والأطراف الدقيقة أصبحت مخالب، وتحولت الألوان الرقيقة إلى ألوان صارخة، وظهرت أوراق الشجر الكبيرة والريش.

ديل تشيهولي، 1989