الفصل الثاني

الكيمياء الحديثة

فـي ربيع عام 2003، قام معدو برنامج ستوديو 360 برحلة في نهر هدسون لزيارة ضيـاء بيكون؛ متحف الفن المعاصر الذي افتتح حديثًا فـي 1929، ويقـع على بعد ساعـة تقريبًا شمال مدينـة نيويورك. تجول كورت متمهلًا من خـلال المعروضات الموجودة في المتحف مع مايكل جوفـان مدير متحف ضياء بيكون، الذي أوضح أنّ المكان الذي كان في الأصـل مصنعًـا لطباعة صناديق الكرتون لشركـة نابيسكو، كان مثاليًا للمتحـف بسبب وجـود المناور التي تكشـف عن الأضـواء الليلية، التي صممـت على هذا النحو؛ ليتمكن العاملون في المصنع من رؤية عملهم دون استخدام المصابيح الكهربائية.

قالت: في وقـت لاحق من ذلك الصيف، زرت أنا وزوجي المتحف مـع حفيدينا، البالـغ عمر أحدهما خمـس سنوات والآخـر ثماني. كان الفتيـان مهتميّن بصورة عابرة في منحوتات نيون دان فلافين، وبالكاد ألقوا نظرة على لوحات أغنيس مارتن الجميلة. ولكن كنا في حاجة إلى

منعهـم من القفز من فوق (الدرابزين) إلـى داخل الدوائر والساحات الضخمة التي قطعها مايكل هايزر عميقًا في الأرض.

لقـد دُهش الولدان بالمواد الأخـرى، حيث دارا بعناية وحذر حول خريطـة الزجـاج المكسور لروبـرت سميثسون، ولعبا لعبـة أين أنا بين شجيـرات جـون تشامبرلين طويلـة القامة، المصنوعة مـن قطع غيار السيـارات الملونـة الزاهيـة، وأرادا الوصـول إلى تـلال جوزيف بويس البنية الدكناء في أعلى المتحف.

ولكـنّ عمـلًا واحـدًا علـى وجـه الخصوص جعلهمـا يركضـان ويرقصان بفـرح غامر؛ إنّها قطع ريتشارد سيـرا العملاقة المصنوعة من الفولاذ على هيئات قطوع ناقصة، وكانت عبارة عن ثلاث منحوتات غامضـة طول كلّ منهـا اثنتا عشرة قدمًا، وقد وضعـت بعيدا في غرفة فـي الطابـق السفلـي ذات نوافذ ضخمة. تجـول الولدان فـي المدخل الضيق لـكلّ من القطع الناقص الصدئة والبرتقالية اللون، متفحصان المساحـة الداخلية، مختبئان عنـا، ويضحكان عندما نجدهم في نهاية الدوامـة الطويلـة، وهمـا يصرخان لسماع صـدى أصواتهمـا من على الجـدران المنحنية. لقد أحبّا هـذه التماثيل المصنوعـة من الصلب، واستمتعا باللعب حولها.

قـال ريتشارد سيرا عن واحـد من المنحوتات التـي تحد السماء فـي زاوية جميلة من حديقة متحف الفـن الحديث في مدينة نيويورك: سيتمكـن الأطفـال مـن العثـور عليهـا علـى الفـور. يعود جمـال تلك المنحوتـات إلى أنّ الأطفال سيكبـرون مع فكرة أنّ هذا هو فن النحت.

وكان بـن بيـرت، الذي صمم الأصوات لأفلام حـروب النجوم قد أظهر طريقـة إعداده للتأثيرات الصوتيـة التي لن تنسى لكلّ المعروضات في المتحف. في حين تخطّـت مصممة الرقصات إليزابيث ستريب حدود استجابـة الجسم البشري إلى الجاذبية، وتحويل الراقصات إلى فنيين يمكنهـم الطيران، ولو لبضع ثوان لالتقـاط أنفاسهم. ويصف ريتشارد سيرا كيف أنه شكل طنًّا من الصلب بطريقة هندسية لم يكن بالإمكان تصورها مطلقًا من قبل.

لقـد أوضـح كلّ من بيـرت، وستريـب، وسيـرا القصد مـن وراء أعمالهـم، وكيفية إلهام المواد لهـم، وكيف أنهم سعوا إلى تجاوز حدود مـا يمكن أن تقدمه تلك المواد، سواء الضوضاء، أو الصلب، أو اللحن . قد لا يغير هؤلاء الفنانون الرصاص إلى الذهب، ولكنهم جمعوا موادهم الخـام، وأعـادوا تكوينهـا، مـن سياقاتهـا المألوفة، وتحويـل الصوت، والأجسام، والمعادن إلى فن يغير الطريقة التي ننظر بها إلى العالم.

بن بيرت مصمم الأصوات

تحويل الضجة إلى موسيقا

«إن عدم التوافق والتطابق بين الأصوات في الأفلام والحياة الحقيقيــة جعلني أتوقف، وأتســاءل، وأتطلع إلى فكرة يمكن أن توجـد . . . صـورة هزليّـة (كاريكاتوريـة) مـن الصوت الحقيقي للأوهام المثيرة».

استحضر فــي ذهنك صورة الشاب، الأشقــر لوقا الذي يسير في الفضــاء، ويحمل في يده سيف المبارزة المضيء، يتبارز مع دارث فيدر الملثم الأسود. والآن، فكـر في الأصوات التي ستصاحب تلك الصورة. لا شك في أنك ستسمع أصوات سيوف المبارزة المغناطيسية المضيئة فــي أثنــاء الهجوم والدفــاع، شــيء سمعــت أطفالي هــم وأصدقاءهم يقلدونــه ملايين المــرات وهم يتعاركــون في غرفة المعيشــة، حاملين معهم السيوف البلاستيكية الزرق والحمر المضيئة، وهم يقلدون لوقا .

كانت همهمة وهمسات التهديد التي كان يطلقها متبارزو السيوف المضيئــة أول الأصــوات التي كونهــا بن بيرت لفلم حــرب النجوم عام 1977. كان بيــرت مــا زال طالبًا على مقاعد كليــة الدراسات العليا في جامعــة جنــوب كاليفورنيا، عندمــا طلب إليه جــورج لوكاســ أن يكون

مصمـم الصوت لفلمه حرب النجوم. وبمجرد رؤيته واحدة من لوحات إنتـاج معركـة السيوف المضيئة، قال بيرت لكيرت فـي برنامج ستوديو 360: كان يـدور فـي خلـدي شيء مناسب علـى الفور تقريبـا. في تلك اللحظـة، كنـت أعرض الأفلام فـي قسـم السينما فـي جامعة جنوب كاليفورنيـا. كان في حجرة العرض محـرك تشغيل جهاز العرض الذي كان يطلق همهمـة رائعة. كانت همهمة موسيقية، وبـدت كأنها أصوات السيوف المضيئة بالنسبة لي. لذا، سجلت ذلك الصوت.

ولكـن لم تبد همهمـة جهاز العرض وحدها شرسة جـدًا بما فيه الكفايـة بالنسبة له، لذا، استمر في البحـث عن الصوت المناسب. قال: كنـت أقوم ببعض التسجيلات الأخرى في شقتي. كان لدي سلك مضخّم صوت (ميكروفون) مكسور يصدر أصواتًا طنانة عندما كنت أحمله وأمر أمـام جهاز التلفاز. وكان نوعًا مـن الأشياء التي عادة لا ترغب بوجودها في تسجيلاتك، وعادة مـا ترفضها. ولكن قلت لنفسي: أوه، هذا الصوت يبـدو خطيـرًا جدًا؛ فجمعتـه جنبًا إلى جنـب مع طنين أجهـزة العرض وهمهمتها. عندئذٍ، أصبح الصوتان معا صوت السيوف المضيئة الرّئيس.

عـد للحظة إلى الصورة الذهنية السابقة لمعركة دارث فيدر لوك سـكاي ووكر، فتدرك حتمًا أنّ ما زال علـى بيرت كثير من العمل للقيام بـه؛ حيث إنّ الهمهمـة ساكنة، وذات نغمة واهتـزاز وكثافة ثابتة، بغض النظر عن مدى خطورة الصوت، بحيث لا يمكنها نقل الحدث (الدراما) والحركـة من متبارزي السيـوف المضيئة؛ لوقا ودارث فيـدر في أثناء القتال. وللحصول على وهـم الحركة، قال بيرت: لقد أخرجت الصوت

عبـر مكبر الصوت، ثـم سجلته بمضخّـم صوت(ميكروفون) آخر. من خـلال التلويح بالميكروفون ذهابًـا وإيابًا أمـام السماعة، تحصل على تغييـر في النغمة والتردد يسمى تأثيـر دوبلر، مما يقلد حركة السيوف. وهذا في الأساس هو عملية تصميم موسيقا الفلم.

بعـد أسابيـع قليلة من تسجيـل همهمة السيـوف المضيئة، ذهب بيـرت مـع عائلته فـي إجازة. وقـال: كنا نسيـر مسافـات طويلة تحت سلك الدعـم في الجزء العلوي من سلسلة جبـال بوكونو في بنسلفانيا، عندما اصطدمت به حزمـة الإطار واشتعلت. فقلت: هذا الصوت يبدو كأنـه بندقية ليزر. وصادف أن كان بيـرت يحمل معه مسجل الأشرطة، فسجل صـوت الاصطدام بالسلك. ضربت السلـك بقطعة من المعدن، وبمفتاح الأنابيب، وبخاتم الزواج، وأشياء أخرى متنوعة، فأصبحت تلك التسجيلات الصوت الأساس لحرب النجوم.

أضاف: جاء كثير من الأصـوات الأكثر فائدة التي استعملتها عن طريـق اكتشافات بالمصادفة. فعندما كنت أقـوم بعمل ما، كنت أسمع صوتًـا مثيرًا للاهتمـام. وتعلمت أن يبقـى جهاز التسجيـل في متناول يدي. فكنت أسجل أيّ صوت يلفت انتباهي، حتى لو لم أكن أعرف ماذا سيكـون. فـإذا كان شيئًا مفيدًا لـي، أو كان مستفزًا بطريقـة ما، أو إذا كان يمثـل الإحساس بالقلق، أو القـوة، أو السخريـة، عندها يصبح ذا قيمـة فأسجله وأخزنه لاستخدامه في أحد الأفـلام. لديّ كمّ كبير من التسجيـلات، وهـي في ازدياد دائمًـا. كما أنه من المحتمـل أنني دائم الإصغاء إلى ما يدور من حولي، وما إذا كنت أريده أو لا.

منـذ سن مبكرة، كان بيـرت متناغمًا جدًّا مـع الأصوات اليومية. قـال: عندما كانت طفـلاً، أتذكر اللعب بجهاز إرسـال مذياع جدي ذي الموجات القصيـرة، الذي كان موضوعًا في العلية الحارة جدًا في بيته فـي ولاية أوهايو، عند زياراتي صيفًا. لقـد أحببت ضبط الموجات بين المحطات، والاستماع إلى النغمـات والأصوات جميعها، والصّفير ثابت النغمة. وفي كثير من الأحيان، أقوم بفعل الشيء نفسه الآن. حيث أضع جهـاز مذياع الموجـة القصيرة على مقربة من سريـري، وأحاول عدم ضبـط المؤشر بطريقـة أو بأخرى عند محطة بعينها؛ كـي لا أسمع أيّ محطة مباشرة. كان هناك شيء كونيّ، وساحر في الضوضاء والنغمات العشوائيـة التـي كنت أجد فيهـا وسيلة لتفتح ذهنـي. وحيث كنت أجد السّكينـة والإثـارة في الوقـت نفسه. لذلـك أعتقد أن هـذا شيء أعود للاستمتاع به دائمًا.

كان لبيـرت أيضًا شغف للأفلام منـذ صغره. وعندما كان يذهب مـع عائلته إلى قاعـات السينما المكشوفة، كان يعلـق مسجل الأشرطة على نافذة السيارة بجانب السماعات؛ كي يتمكن من تسجيل الموسيقا التصويريـة للفلـم، وإعـادة الاستماع لها مـرة أخرى فـي وقت لاحق. وأضـاف: أنا أحـبّ الأشياء، لقد نشأت معهـا؛ الكوكب المحرم، وحرب العوالـم، وفلاش غوردون، وفي وقت لاحق، عـام 2001. كان ذلك الفلم مميـزًا بموسيقا تصويرية هادئة جدًّا، وفي أضيق الحدود، ولكنها قوية جـدًّا. وأما الصـوت المفضل لي فهـو صوت السهم فـي فلم مغامرات روبـن هود، 1938؛ لقد أدهشنـي عندما كنت طفلًا، وكان أحد الأسباب

التـي جعلتنـي أهتـم فـي كيفيـة اختـلاف الأصـوات في الأفـلام عن العالم الحقيقي.

فـإذا ذهبتُ إلى الخارج وأطلقت السهم مـن قوس لعبتي، فإنه لا يبـدو أي شـيء مثل ما في الفلم. لقـد كان عدم التطابـق بين السينما والحيـاة الحقيقيـة هو ما جعلنـي أتوقف، وأتعجـب، وأتأمـل فكرة أنه بالإمكان إيجاد أصـوات، ربما عن طريق تكبير صفاتها، ومنحها طابعًا مميـزًا للاستخدام في فلم معيـن. واكتشفت أن تصميـم صوت الفلم ليس مجـرد استنساخ الصوت الحرفي مـن الطبيعية، ولكن في معظم الأحيان إيجاد صوت مقلد للصوت الحقيقي لتوليد أوهام مثيرة.

مـا لا شك فيـه أنّ إبداعـات بيـرت الخاصة قد أثـارت الفضول فـي المشاهديـن الأصغر سنًّا. فكر في فرقعـة الصوت الطويل في فلم إنديانـا جونز، الذي ألفه بيرت مـن صوت طائرة الهارير المقاتلة وهي تحلـق فوق المعرض الجـوي السنوي في أوشكوش. أو فالين دارث في أثنـاء عملية مخاض ولادتها في فلم حـروب النجوم، حيث سجله بيرت من خلال تسجيل تنفسه وهو يرتدي معدات الغوص.

عندما شبَّ بيرت عن الطوق، وعلى الرغم من إعداده أصوات فلمه الأول وهـو في سن العاشـرة، فإنّه لم يفكر في الأفـلام بوصفها مهنة؛ كان يفكر في أن يصبح رائد فضاء، ويذهب إلى الفضاء الحقيقي. عند التحاقه بكلية آليغاني في ولاية بنسلفانيا، تخصص في الفيزياء، ولكنه استمر في اللعب مع الأصوات. وفي أحد أيام الصيف، صوّر فلم مغامرة

عن طياري الحرب العالمية، وقد مُنِحَ الجائزة الوطنية لأفلام الطلاب، وحصل بيرت على منحة دراسية للالتحاق بمدرسة الأفلام في جامعة جنوب كاليفورنيا. قال: بقيت هواية صناعة الأفلام وتسجيل الصوت تلوح في الأفق حتى استولت في نهاية المطاف على تفكيري. فذهبت إلى الفضاء في عالم وهمي بدلًا من الشيء الحقيقي.

حتى بن بيرت تعب من الخيال العلمي. وقال: عندما انتهيت من ثأر السيث، بعد تسعة وعشرين عامًا وعشرة أشهر من حرب النجوم، أدركت أنني لن أقوم بإعداد أيّ أصوات أكثر غرابة من أصوات الروبوتات؛ لأنّ إعدادها صعب إلى درجة لا تصدق. وبعد وقت قصير، دعي بيرت لمناقشة فلم الرسوم المتحركة الجديد الذي ما زال في طور الإعداد. قال: استمعت إلى نغمة من قبل أندرو ستانتون، كاتب فلم WALL-E ومخرجه. ترددت قليلًا ثم قلت لنفسي: أوه، هذا فلم ساحر، وممتع؛ فكيف يمكنني أن أقول لا؟

WALL-E (اختصار لرافع تحميل النفايات المخصص - للأرض من الدرجة) هو روبوط ضاغط للنُّفايات، ترك وحده على أرض مهجورة تغطيها أكوام عالية من القمامة تصل إلى مسافة ميل. واحد من تحديات بيرت الرئيسة في هذا الفلم هو إعداد أصوات شخصية مقنعة، تنقل فضول WALL-E وشخصيته، الروبوط الذي عندما لا يجمع القمامة، يشاهد شريط فيديو قديمًا لفلم موسيقي مصطنع، مرارًا وتكرارًا، ويحلم عن الحب. قال بيرت: أشعر بكثير من التوتر عندما أعد أصواتًا جديدة، وأعلم أن الجمهور يسمع أصواتًا تختلف

عمـا تفعله المؤثرات الصوتية؛ حيث تكون أكثر أهمية مما أتوقع بكثير. جميعنا خبراء في الفروق الدقيقة في أصوات الكلام، ونستطيع تحليلها بطريقة خاصة. إضافة إلى أنّ الجمهور أكثر حساسية بكثير للأصوات، ومـن ثمَّ يكون من الصعب إعداد الأصـوات الوهمية. حيث من الأسهل إعداد معركـة بالأسلحة النارية الكبيرة، وإيجاد الليزر وسفن الفضاء. عندمـا نظرت إلـى وظيفـة WALL- E، وجدتها شاقة بعض الشيء. وكان يجب علي أن أُعـدّ أصواتًا معبرة مقنعة؛ لأنّ الشخصيات ستكون موجودة في كلّ مشهد في الفلم. يجب أن تكون الأصوات متسقة، ويمكن سماعها أيضًا، وأن تكون نغمة تودّ سماعها.

عندما يظهـر WALL- E صدئًا مهترئًا أمام الجمهور فوق أرض مقفرة من المناظر الطبيعية ويطرح علامة استفهام روبوطية، قد يظن رواد السينمـا فورًا أنّ الروبوط الصغير هو ابـن عم بعيد من الروبوط R2 -D2 الـذي شاهدوه في فلـم حرب النجوم. الروبوطـات لا تتشابه بتاتًـا، ولكنها تشترك في بعض المواد الجينية؛ وما يعطي الصدى لكلا الربوتيـن، تحت الصافـرات والصريـر الحركي، هو صـوت بيرت. إنّ أصـوات الروبوط الناجحة كانت دائما تلك التي كانت فيها نفس صوت الإنسـان المقنع، وإعطـاء الشخصية ما أسميه الـروح. إنه شيء واحد لتوليـد صوت آلة من المؤثـرات الصوتية، ولكن غالبا مـا يكون مؤثرًا. ومـن ناحية أخـرى، لا ترغب فـي استخدام صـوت الإنسـان مباشرة؛ فالناسـ يتعرفونه علـى هذا النحـو بسهولة. وتكمـن الخدعة في مزج الاثنيـن معًا، لإيجاد حضور العنصر البشـري بحيث يصبح للشخصية

بعض الروح، ولكن تخفيه وتعالجه بطريقة تعطيه صفة الإلكترونية أو شبه الآلة. إضافة إلى ذلك، يجب إضافة كثير من المؤثرات الصوتية، والمحركات أو النغمة الآلية.

بعد أن وصف المخرج أندرو ستانتون أفكاره عن WALL-E، حاول بيرت تحويل هذه الصفات إلى مجموعة من الأصوات. أمضى ستة أشهر تقريبًا يحاول إيجاد الاحتمالات الممكنة وإرسالها إلى ستانتون، ثم يعدلها وفقًا لردود فعل المخرج. قال: لقد أملت أن أضع في بعض الأحيان

صوت روبوط يقول شيئًا ما، مثل: مرحبًا يا سيد ستانتون، أود أن يكون لي دور في فلمك القادم. كان كل هذا العمل الاستكشافي يجري في حين كان الفلم في مراحله الأولى، وقبل أن يكون هناك أيّ رسوم متحركة. في الرسوم المتحركة التقليدية، إذا كانت هناك أصوات، فهي تسجل أولًا، وتحرر في وقت لاحق، عندها يكون لدى عامل الرسوم المتحركة دليل عن التوقيت الدقيق لأداء الشخصيات. اتبعنا النهج نفسه إلى حدّ ما هنا. حيث كنت أعد مجموعات صغيرة من الأصوات، وأعطيها لمعد الرسوم المتحركة، الذي سيبتكر حركات الرسوم المتحركة للتوافق معها. إنني دهش فيما يمكن القيام به من مجرد الحركة، حيث يمكن إبراز كثير من صفات شخصيات الرسوم فقط من خلال وقفة، وزاوية نظر شخصية لأخرى. دأبنا ذهابًا وإيابًا على القيام بهذه المجموعات الصوتية القصيرة: أعد الصوت، وهم يعدون الرسوم المتحركة. ثم أعدّل الصوت بناء على ما كان مستوحى من الرسوم

المتحركة، والعكس بالعكس، حتى يفهـم الجميع الطبيعة الصوتية لكلّ شخصية، ثم تستمر القصة وتمضي الرسوم المتحركة الحقيقية قدما.

كانت الأصـوات مجرد بدايـة التحدي؛ كما فعل لحـرب النجوم، وكان على بيرت إعداد الأصوات الكاملة لِـ WALL-E، عن طريق إعداد أصوات لكل شيء: من أبواب السفينة الفضائية الهوائية، إلى انفجارات الليزر القاتلة، إلى الغلاف الجوي للأرض المهجورة. ولتصوير عاصفة مـن الرياح بيـن أبراج كانيون العملاقة التي بنيـت من القمامة، سحب بيـرت أكياس اللكم عبر سجـادة وسجل ذلك الصـوت. وعندما يلقي WALL-E بكتلـة من القمامـة المضغوطة وتتبعثر فـوق الأرض، يكون ذلـك الصوت صـوت وتر الهارب الـذي سجّلته في أحـد الأيام عندما أحضرت ابنتي من درس الموسيقا.

كان بيـرت يدور حول الحمام لإنشاء صـوت الروبوط المضطرب المفرط النشاط واسمـه MO. كانت فرشاة التنظيف هي الآلة البارزة في إعداد ذلك الصوت؛ إنها آلة الحلاقة الكهربائية في منزلي. صوته نسخـة شبيهة بالأصوات التـي قد كنت أخرجها عندما كنت في الصف الثالث وعوقبت عليها. ولكنني الآن أحصل على الأموال مقابل ذلك.

عندما بـدأ إعداد الأصوات للأفـلام السينمائية عام 1977، كان بإمكان بيـرت اختيار إعداداها فـي الاستوديو، بالطريقـة نفسها التي استخدمـت لإعـداد أصوات الرسـوم المتحركة. وفي وقـت لاحق، كان بإمكانه استخدام أجهزة الحاسوب لإعداد أيّ صوت يريده تقريبًا. ولكن

بـن بيـرت كان واضحًا؛ حيث قال: على الرغم مـن العصر الرقمي، ما زلت أؤكد على تسجيل الصوت الميداني والعضوية من الأشياء المادية الحقيقيـة. وعلى الرغم من عدم قـدرة الجمهور على تمييز الفرق بين الأصوات الرقمية والحقيقية، فإنني أعتقد أنّ بإمكانهم الربط بين تلك الأصـوات وأخرى من الواقع. لذلـك، عندما تُستخدم تلك الأصوات في أفـلام الخيـال، أو الخيال العلمي، فإنّ ذلـك سيساعد حقًّا على تسويق الخيال بأنه حقيقية؛ لأنّ الأصوات الموجودة هي أصوات حقيقية.

obeikan.com

مصممة الرقصات إليزابيث ستريب

تحويل الأجسام إلى مقذوفات

«من الضروري أن تضع نفسك في طريق الأذى. . . والخروج
من منطقة راحتك . . . لاكتشاف أَرَضون مادية جديدة»

بعض الأصوات مشحونة بعاطفة قوية، مثل صوت كسر الزجاج. ومن الأرجح، أنك سمعت ذلك الصوت في حياتك أكثر من مرة؛ فربما أسقطت كوب عصير على بلاط المطبخ، أو ضرب جارك كرة القاعدة (البيسبول) حيث اخترقت نافذة غرفة بيتك. تخيل الصوت لحظة تحطم الزجاج. والآن، تخيل أنّ كرة البيسبول ليست هي التي حطمت النافذة، وإنما إنسان حيّ، غاص برأسه أولًا من خلال لوح زجاجيّ معلّق على علوّ ثلاث أقدام فوق سطح الأرض.

كنت منذ لحظة قد تصورت واحدة من الحركات التي تقوم بها شركة ستريب، وهي فرقة أداء أسستها مصممة الرقص التي تصف نفسها بِـ مهندسة الإثارة إليزابيث ستريب. كرست إليزابيث حياتها المهنية لتحدي الحدود التي يستطيع البشر القيام بها، مستخدمة أجسام البشر، والزجاج، والمعادن موادَّ أولية لها. وقالت: أردت أن أرى تأثير الإثارة في الجوهر. لذلك، أحضرنا هذا اللوح من الزجاج،

ونغوص من خلاله فعليًا. أضافت: إنّ هذه الرقصة على نحو خاص قصيرة جدًّا، فهي تستغرق الوقت الذي نستغرقه في الغوص من خلال الزجاج فقط. ولكن عادة ما يُصاب الشخص الذي يغوص بجروح طفيفة، وعادة ما يتناثر الزجاج صوب المتفرجين.

قامت ستريب بأول عرض من هذا النوع لمسرح جويس في نيويورك. قالت: وقفت هناك، ونظرت إلى الزجاج في المسرح، فكرت وقلت: يا إلهي، يجب أن أغوص من خلال هذا الزجاج. كيف تدربت لتلك اللحظة؟ قالت: لم أتدرب. وأضافت: أنت لا تتدرب على ذلك؛ حيث تكلف كل قطعة من الزجاج أربعمئة دولار، هذا هو أحد الأسباب الذي يحول دون تدربك. وثانيًا، لا يعني أنك إذا فعلت ذلك مرة يمكنك أن تفعلها مرة أخرى. والأهم من ذلك كله هو، هل تملك القلب الشجاع، مثل الملاكم، للقيام بذلك؟ لقد كانت تجربة رائعة.

هذا النوع من الخبرة هو ما تقوم ستريب وأعضاء فرقة راقصاتها بالبحث عنه باستمرار، لأنفسهم ولجمهورهم. يقمن بالتمرين والتدريب في مستودع للخردل في وليامزبيرغ، في بروكلين، حيث تصل الدعامات المعدنية تقريبا إلى السقف عند ارتفاع ثلاثين قدمًا. تتدلى أرجوحة من أحد الجوانب الذي تبلغ مساحته خمسين × مائة قدم، ومنصات قطنية للألعاب الرياضية، يصل ثخانة بعضها أربع أقدام، وتغطي معظم سطح الأرض. في معظم الأيام، تمتلئ الغرفة بأصوات الاصطدامات: حيث تسقط الأجسام على المنصات، أو تصطدم بألواح من الزجاج اللدائنيّ (البلاستيكي)، أو تصطدم الراقصات بعضهن

ببعض بأقصى سرعة؛ وطلاب المدارس الثانوية يلهثون لقيامهم بتعلم كيفية الطيران من على الأرجوحة، أو التدحرج من فوق زملائهم الذين يجثمون على الحصيرة؛ وأطفال يقهقهون وهم يقفزون على المنصة البهلوانية (الترامبولين) العملاقة بمناسبة عيد ميلاد أحد الأطفال.

هذا هو SLAM – مختبر ستريب لحركة الإثارة. حيث جزء منه مدرسة، والجزء الثاني للقيام بالتجارب (البروفات)، وجزء ثالث للسيرك، ورابع صالة ألعاب رياضية، وخامس للمسرح؛ SLAM مكان لتجمع المارة، والطلاب، وفنيي الحركات الذين يؤدون الحركات بصفتها جزءًا من برنامج ستريب. تصور إليزابيث ستريب هذا المكان كنوع من مرآب القرن الحادي والعشرين الحضرية، حيث يستطيع الناس على مختلف أصنافهم الاجتماع ومشاهدة تدريبات أفراد فرقها. إنه موطن فريقها من اللاعبين، والراقصين، وفناني الأراجيح، حيث طوّروا معًا أحداث العمل التي أسرت المشاهدين في جميع أنحاء العالم.

في الكلية، درست ستريب الرقص الحديث، وكانت معجبة جدًّا بأعمال مصممة الرقصات ميرسي كونينغهام. ولكن يعود إلهامها إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى السيرك الذي أُخذت إليه وهي طفلة تعيش في منطقة ريفية في نيويورك، وبهلوان الألعاب الخطير المتلفزة ايفل كنيفل. قالت إنه كان يعيش حلمه وحلمي، أيضًا. فقد كان يقفز من فوق أكثر من عشرين حافلة. ثم ذهب وأدّى الحركة نفسها في لندن، حيث كانت حافلاتهم أكبر، وكان يعرف أنه قد لا يستطيع القيام بذلك، وقد

يتحطم ويفارق الحيـاة. كان عدد الحضور خمسة آلاف شخص ونيِّف؛ ولكنـه أدّى الحركة الخطيرة ولم يبال. أحبت ستريب ركوب الدراجات الناريـة، وسباقـات التزحلـق عند سفـوح الجبـال. إنّ حبهـا للسرعة وجرأتها واضحة في تصميم رقصاتها.

إنهـا تحدد أداء لاعبيها قفزات الفرقعة، التي تختلف عن الحركة التـي تعلمتها فـي المدرسة. ففي قفزات الفرقعـة، تنتقل الراقصة من موقـف إلى آخـر، من القرفصاء إلـى أعلى ما تستطيـع، دون أن تظهر أيًّـا من الخطـوات الانتقالية. قالـت: عندما تكون واقفًـا على قدميك، وتتأرجـح من اليمين إلى اليسار، متنقلًا بمركـز ثقلك، فهذا ما أسميه الرقصـ العادي، ولكـن في هذه الحالـة لا تتعامل مع قـوى القفز. أما نحـن، فنتعامل مع خطـورة السقوط مع الجاذبية، مثـل السقوط الحر، الذي عند قيامك به مرة واحدة تحصل على التدريب المناسب، وأعتقد أنّ مسألة العنف البدني يوصف بطريقة مختلفة عن الرقص المعتاد.

في إحدى الرقصات التي توضـح بصورة جميلة ما وصفته، تقوم ستريب بجعـل الراقصات يصطدمن بألواح الزجـاج. حيث يوضع في مقدمـة المسرح لوح زجاجي بمقاسات ثماني أقدام طولًا ومثلها عرضًا وتجعـل الراقصات يصدمن به بأقصـى سرعة وقوة يستطعنها. قالت: نحن نركض بسرعة فائقة؛ لنستجمع أقصى قوة. وعليه، عندما يوقف الحاجـز الزجاجـي الراقصات، يحـدث انفجـار ضخـم. إضافة إلى الاصطـدام من خـلال أجسامهن، تندفـع الراقصات بقـوة نحو حافة الجـدار الزجاجي، ويصطدمن بها من خلال شقلبة قصيرة تؤدي بهن

إلـى الاصطدام بالأرض. تلك الرقصـات لا تتجاوز مدتها ثلاث دقائق ونصـف، ولكـنَّ الراقصات يصفنها أنها أصعـب حركة يقمن بها، فهي تشبـه الجري مسافة ميل في ثلاث دقائـق ونصف. فأصوات كل شيء: الراقصات، والألواح الزجاجية، وبقية أجزاء المسرح، تضخم ويستحيل تجاهل أثرها ونسيانه.

توظـف الشركة موادّ أخرى مختلفة لتوسيع إمكانات الحركة، مثل عجلـة (الهامستر) للبشـر، ودواليـب معدنية غريبة بارتفـاع عشرين قدمًـا. تجـري الراقصة داخل العجلـة العملاقة وخارجهـا وهي تدور، وترمي بجسمها مباشـرة من أعلى العجلة، وبتوازي الجسم مع الأرض، علـى حصير لا يبـدو ثخينًا بما فيه الكفاية. وبمجـرد معرفة الراقصة أنّ السقـوط ليـس الجـزء الذي يجب القلـق حياله؛ فإنهـا تطور تقنية تجعلها تسقـط على الأرض وأضلاعها مسحوبـة إلى الداخل، بحيث لا تتكسـر. لكن الأمر الذي يبدو مخيفًا هو الصعود إلى أعلى العجلة؛ لأنه عندمـا تمر العجلة بدعائمها الثلاثيـة، هناك احتمال قريب يشبه عمل المقصلة. تستفيد الراقصات بصورة جميلة من جميع أجزاء الدائرة، مثل الركض على قمتهـا، والقفز فوق زميلاتها اللواتي يمسكن بالحافة بالذراعيـن، والساقـان ممدودتان إلى الخارج، ويـدرن حول العجلة في زاويـة مقدارها 360 درجة، أو يقفن داخل الدائرة ورؤوسهن نحو مركز العجلة وهي تدور.

إنّ مشاهـدة مثل تلـك الرقصات أمر مبهـج. قالت: عندما تكون فنانًـا بصريًّـا أو شخصًا يلتقط رزقه من صنـع الأحداث مدى الحياة،

فـإنّ هـدف عملك هو معرفـة ما يريد النـاس أن يشاهـدوه. وعادة ما يعنـي أنهم لن يقوم بالفعل أيضًا. وأعتقد أنه كلما كانت الحركات أكثر تعقيدًا، كان انتباه المشاهد أعمق، ما يجعله يشارك في ذلك.

هذا العمـل يتطلب كثيرًا من الشجاعة الجسدية وينطوي على كمّ كبير من المخاطرة. قالت: نحن نتطلب من الجسم القيام بالأشياء التي ليست من طبيعته القيام بها، من وجهة نظر العالم، ولكنها صحية جدًّا. فـإذا لم تكن مستعدًا للمجازفة، فلن تكون قادرًا على اكتشاف إمكانات جسـدك. لذلك، فإنّ وظيفتـي بصفتي مصممة للرقص هو استنباط الحالات التي يُعتقد في البداية أنها ضرب من الجنون وخطيرة.

هنـاك قاعـدة واحـدة؛ لا تهبط على قمـة رأسك، ومـا عدا ذلك ممكن. يمكنك الهبوط على أي سطح آخر من الجسم عدا رأسك. لذا، أصبـح لدى الفرقة نهجًا غير عادي للتعامـل مع الصدمات والكدمات، وكسـور العظام فـي بعض الأحيان؛ فـكل ذلك جزء مـن العمل: قالت: الألم شيء نستخدمه بحكمة بصفته كلمة تبرر بقاءك بعيدًا عن القيام بأيّ شـيء غير مريح في البداية. ونحن نسميها الإحساس الغريب. فلو قمنـا أنـا وأنت اليوم بفعل ما تفعله الراقصـات، فمن المحتمل جدًّا أن نصاب بأذى. ولكن كلما قمت به بصورة متكررة، فسيصبح لديك تقنية مخصوصة به، وهذا ما يعمل على التقليل من الضرر.

يأتينـا الراقصون والراقصات الأقويـاء، ذوو المرونة العالية من عـدد لا يحصى من الخلفيـات: الرقص الحديـث، والجمباز، والألعاب الرياضيـة العنيفة المتطرفة، والسيـرك . يأتون وهم راغبون كثيرًا في

تجربـة الخبرات البدنيـة العنيفة. قالت ستريب: ما يـراه الجمهور هو قيام شخص بتوسيع قدراته الجسدية إلى ما وراء منطقة راحتهم فقط. وأضافـت: إنّ الانجـذاب للخطر ليس هو السبـب الوحيد لهذه الأعمال الفريـدة. إنها ليست رغبـة الراقصات في وضـع أنفسهن في مواجهة الأذى. وأضافـت: إنها على العكس من ذلك. حيـث إن القيام بأحداث معينـة على خشبـة المسرح، يستدعي أن تضع نفسـك في طريق الأذى حتمًا. وأعتقد أنها وسيلة لتحقيق غاية. فإذا لم تسمح لنفسك الخروج مـن منطقة راحتك، فإنك لن تكتشف قدرات جسدية جديدة. ويأتي مع تلك الخبـرة بعض الأمور التي ستخيفك. فأنـت ستحاول تحديد مكان تلـك الخبـرات، والكشف عنها، والذهاب إلى أبعـد من ذلك بكثير نحو شيء لم تكن تتصور أنّ بإمكانك القيام به جسديا قبل تجربتك الأولى.

عندمـا تكون الراقصة على خشبة المسرح، قد تبدو أنها لا تعرف الخـوف أو تشعـر به، ولكن هذا جـزء من العمل. «فنحـن جميعا أناس عاديـون، نخاف من الأشيـاء التي يخـاف منها أشخاص مماثلون لنا ويشعـرون بالخوف منها. ولكننـا نملك الرغبة للبحث عنها والقيام بها وقهرهـا أحيانًا. وعندها يزول الخوف. لنقل إنـك على ارتفاع عشرين قدمًـا، وأنت على وشك السقوط، وعملك يستدعي البقاء في وضع أفقي تمامًـا قبـل الوصول إلـى الأرض. في بعض الأيام يكـون القيام بذلك العمـل مخاطـرة كبيرة. وفجـأة، وفي يوم مـا، كنت مرعوبًـا، ولم يكن باستطاعتك فعل ذلك. ليس هناك من يحاسبك على تلك التحولات تجاه الخوف».

كانت في حياة ستريب لحظات تساءلت عن مدى استعدادها للقيام بأشياء خارج المألوف. حسنًا، قالت إنها تعترف بأنه كانت هناك في حياتها لحظة واحدة، عندما أراد أحد الراقصين؛ تيري دين بارتليت، أن يسقط أبعد مما حاول في أيّ وقت مضى. قال: كنا نفكر، إذا كان بإمكانك السقوط على وجهك من ارتفاع ثماني أقدام، فمن المحتمل أن يكون بإمكانك القيام بذلك من ارتفاع عشر أقدام. وأراهن أنه ربما بإمكانك أن تفعل ذلك من ارتفاع خمس عشرة قدمًا. فَلِمَ لا تذهب إلى ارتفاع خمس وعشرين قدمًا؟ «كانت هذه هي أوّل مرّة قلت فيها»، لا، ليس في أثناء العمل معي، وليس في هذا الاستعراض. ولكن بارتليت أصرّ على القيام بذلك، وثابر على التدريب، وانتهى به المطاف وهو يهبط من على ارتفاع خمس وعشرين قدمًا في الهواء، من خلال أسلوب اصطدام البطن بالأرض، ووجهه إلى أسفل. وفي كل مرة، كانت صيحات الجمهور تتعالى في اللحظة نفسها بالضبط، عندما كان في منتصف الطريق إلى الأسفل. وأضافت: إنها خطوة واحدة، لكنها لافتة للنظر. لذا، فنحن الآن نفكر، ثلاثون قدمًا؟ لِمَ لا تكون خمسين؟

كان تعليم الناس كيفية الطيران، حتى لو كان لمجرد بضع لحظات، حابسًا للأنفاس. حيث قالت: أنا مهتم جدًّا في مفهوم الطيران، وقد كان كثير من هذه التقنية الجسدية على مدى السنوات الخمس والعشرين الماضية ناتج من ذلك. وتتذكر عندما قررت معرفة أتستطيع الطيران؟ فقالت: في يوم ما، قبل عشرين عامًا، قالت لنفسي:

حسنًـا، تسلقي السلـم وألقي بنفسك في الهـواء. وبعد ذلك اصطدمت بالأرض؛ لأننـي لم أكن قد أعـددت نفسي جيدًا لمثل هـذه المجازفة، تابعت: أوه، سأصطدم بالأرض. ومنذ ذلك الحين، طورت تقنيات للحد مـن الأضرار، وفـي ذلك منصـات الصالة الرياضيـة الثخينة، وحبال التعلق. واستمرت في تجربة تلك الفكرة. كانت بعض الرقصات بسيطة ومختصـرة: حبل طويل يربـط اثنين من الراقصيـن بعضهما ببعض، حيـث يتحـرك أحدهما فجأة، فترتفع قدما الآخـر في الهواء لجزء من الثانيـة. وفي رقصة أخـرى، تتأرجـح الراقصات برشاقـة حول قطب مركـزي طويل، وقد علقت أجسادهن بحبال، أو يربط الفنانون أنفسهم بجهـاز يتيح لهم الرقص على الجدار. لقد أحبّت ستريب الآلات كحبها لقوة الحركة تقريبًا.

ومع هذه الأدوات المعقدة، والبدع الحركية، والأجسام القوية، كانت ستريـب قادرة على متابعة حلمها فـي تدمير ما وصفته طغيان الأرض. عندما تعيش تجربة ستريب وأداءها، يتغير منظورك لهذه الأمور فجأة؛ فعنـد مشاهدة الراقصات يصطدمن بالجـدار الزجاجي، تشعر كأنك تحت الأرض، تنظر إلى الأعلى لرؤية أقدامهن تضرب الأرض. وعندما تقـوم الراقصات بتدريب تقويـة العضلات على الحائـط، تشعر فجأة كأنهـن معلقات في الجو فـوق رؤوس المشاهديـن. وعندما يقفزن في الهواء من فوق المنصة (الترامبولين)، لبضع لحظات آسرة للأنفاس، قد تتخيل أنك تحلق معهن عندما يهوين نحو الأرض، وأذرعهن ممدودة كالطيور المجنحة.

منحت مؤسسة ماك آرثر عام 1997 إليزابيث ستريب واحدة مما يسمى منح العبقرية، مشيدة بحركاتها المتحدية للجاذبية. تحب ستريب اللعب مع الجاذبية، ولكن في قلبها هي واقعية، إذ قالت إنها لا تريد أن تتحدى الجاذبية، لأنها إنّ فعلت ذلك، فستخسر بالتأكيد. وبدلا من ذلك، عملها هو أشبه بالرومانسية مع تلك القوة. «فالجاذبية موجودة. وتحدي الجاذبية لم يكن عملًا سهلًا لي بتاتًا». لقد كان الحصول على أناس قادرين على الطيران هو هدفها، وكذلك اصطدامهم بالأرض بعد ذلك. قالت: أريد الجمال والوحش، أريدهما كليهما على حد سواء. رغبت ستريب في إبداع عمل، وتجربة من شأنهما تشويق الراقصات والجمهور على حد سواء. «فمهمتنا هي ألا نموت أمامهم، ولكن مهمتهم هي رؤية ما يمكننا القيام به. وإلا فمن الأفضل الجلوس في المنزل، أو السير في الشارع، أو الجلوس على جانب الشارع وتأمل الحياة من حولهم. فأنا أريد أن أجعل لحظة مميزة تحدث ببراعة فائقة من أمامهم».

النحات ريتشارد سيرا

تحويل خبرتنا في الفضاء

«أردت حقا أن أُشغل نفسي مع المواد القديمة».

تعدّ قوى الجاذبية جزءًا لا يتجزأ من منحوتات ريتشارد سيرا الفولاذية الضخمة؛ حيث يزن كل منها عشرات الآلاف من الكيلوجرامات. ومع ذلك، فلم يثبت أي منها بالبراغي في الأرض؛ فكل قسم كبير من كل منحوت هو جزء قائم بذاته تماما، وقد صمم ليتوازن على حافته الرقيقة.

في ربيع عام 2007، وضع متحف الفن الحديث منحوتة لسيرا تبين تأمله في الماضي، وسجلًا شريطيًّا لتوثيق العملية الدقيقة والمضنية لتثبيت منحوتاته. في زمن وقدرة دقيقة، سجل في واحد من شريطي الفيديو عمل اليومين اللذين استغرقهما في وضع المنحوتين تورق إكلبس وإنترسيكشن على الرخام الأبيض في شرفة الحديقة. وشريط الفيديو مليء بالعمل المضنى؛ حيث قامت رافعة كبيرة برفع أقسام عملاقة من الفولاذ فوق حائط الحديقة المرتفع، والعمال يهرولون من حولها لوضعها بعناية، وتلقي الشمس بالظلال المتحركة بسرعة، والسيارات تتسارع فوق الشارع الثاني والخمسين

مع حلـول الليل فوق الحديقة. يظهر شريـط الفيديو بالحركة السريعة بصـورة جميلـة العمـل الهائل الـذي قام بـه كل من الإنسـان والآلات، والصلب.

يبـدأ شريـط الفيديو الثانـي بأبواب مرآب عمـلاق تفتح لتكشف عن معرضـ كهفي صمم خصيصا لدعـم وزن منحوتات سيرا الهائل، فـي حيـن كان الفنان يصف عمليـة إقامة العمل الـذي أنشأه فوق هذه المساحـة الكبيرة. تغطي وجه سيرا تجاعيد عميقة، وحاجبان رماديان غيـر منسقين، وشعر أبيض قُصَّ بدقة. لقد كان من خلال سترة العمل الخضـراء التـي يقبع تحتها قميص رمادي به قبعـة، يمتزج بسهولة مع كادر العمـال الذين يستخدمـون الرافعات العملاقـة، ويوجهون بعناية ألواحًـا منحنية ضخمـة من الصلب لوضعها فـوق العلامات التي تبين مـكان وضعها على الأرض. كان سيرا يقول مـن خلال شريط الفيديو: كانـت كل قطعة متوازنة، ولكن تكمن المشكلة عند رفعها، وإذا لم ترفع من المـكان الصحيـح لرفعها، تفقـد توازنهـا. ويحدث الشـيء نفسه عندما يتعين عليك الانتباه بحذر مرة أخرى لإعادة توازنها قبل وضعها علـى الأرضـ مرة أخرى. وفـي اللحظة التي تصبح عندهـا في مكانها الصحيـح على الأرض، تصبح عديمة الوزن، ولكـن في أثناء تحريكها، ليسـت كذلـك. عليك الانتباه لـكل شيء طوال الوقت. فأنـت ترفع وزنًا كبيـرًا لوضعه فـوق منصة: فهنـاك الرافعات، والزلاجـات، والجكات، وغير ذلك كثير يجب إيلائه الاهتمام. فذلك يعني مئات الأطنان قادمة إلى هنا.

بدأت علاقة سيرا مع الصُلب خلال طفولته في سان فرانسيسكو، عندما كـذب بشأن عمره (خمسة عشر عامًا فقـط) للعمل لدى شركة الصلـب فـي الولايـات المتحـدة. قضى جميـع أوقـات الصيف خلال دراستـه في الكلية فـي مصنع الصلب. ومع كل ذلك، قـال: لو أن أحدًا قال لـي عندما كنت أصب المسامير إنني من المحتمل أن أصبح نحاتًا ومهتمًا في الصلب، لكنت قلت: لا أعتقد ذلك.

لـم يكن ذلك لأن سيرا لم يفكر في أن يصبح فنانًا، حيث منذ أن كان طفـلًا صغيرًا كان يعـرف أن ذلك هو مصيره. أو ربما من الأفضل القـول إن والدته كانت تعـرف أن ذلك مصيره. قال: لا أعرف إذا كنت تعـرف أي شيء عن الأمهات اليهوديات، ولكنهن خطيرات جدًّا. وكانت حريصـة جدًّا علي منذ ذلك الوقت. وأعتقد أنه عندما كنت في الصف الثالـث، طلبـت إليها المعلمة الدخول إلى غرفـة الصف، وقامتا بتعليق رسوماتـي جميعها في أنحاء الغرفة. ثم قالت لوالدتي: يجب أن تأخذي هذا الطفل إلى المتاحف لتشجيع ما يقوم به. وفي الحال، أعدت والدتي برنامجًـا لذلك، وبدأت باصطحابي إلـى المتاحف في وقت مبكر جدًّا، وتقدمني للناس على أنني ريتشارد الفنان. وقالت لأخي الأكبر إنه يجب أن يصبح محاميًا، وقد أصبح محاميًا شهيرًا.

لـم يكن تعلـم النحت في أعلـى سلم أولوياته عندمـا ذهب سيرا إلـى الكليـة، ولكنه درس الأدب الإنجليزي في سنواتـه الأولى، والتحق بكليـة الرسم في جامعة ييل لإكمال دراستـه العليا. بعد التخرج، عاش فـي باريس مدة عام، ثم حصل على منحـة لدراسة الرسم في فلورنسا

مدة عام آخر. وفي أثناء وجوده في إيطاليا، ذهب في رحلة إلى إسبانيا، حيث زار برادو ورأى لاس مينانس، التي رسمها دييغو فيلاسكيز عام 1656. غيرت تلك التجربة اتجاه حياة سيرا تمامًا.

في وسط لوحة لاس مينانس تقف الطفلة مارغريتا؛ فتاة صغيرة شقراء، ترتدي ثوبا أبيض، تقوم على رعايتها سيدات ينتظرن في غرفة كبيرة عالية السقف، تغطي جدرانها الرسوم واللوحات. وتوجد خلفها مباشرة مرآة، انعكس عليها وجها أمها وأبيها؛ ملك إسبانيا وملكتها. في الزاوية اليمنى، يظهر مدخل يمكنك من خلاله لمح رجل في الردهة الخلفية. وإلى يمين مارغاريتا، تستند قطعة تطريز عملاقة لا نستطيع رؤية أي شيء منها سوى الظهر والحامل الخشبي، وكان يقف الرسام نفسه، واللوحة في يد، وفرشاة الرسم في الأخرى.

قال ريتشارد سيرا: عندما كنت واقفًا في وسط متحف البرادو، أتأمل لوحة لاس مينانس، أدركت أن فيلاسكيز كان ينظر نحوي. في معظم اللوحات، يكون موضوع الرسم مطبوعًا على الإطار، ولكن هنا عكس ذلك، حيث كان الموضوع مطبوعًا على الجهة الخلفية من اللوحة. كان هناك في المرآة إسقاط إلى الأمام، حيث كنت جزءًا من اللوحة. وقلت: هل أنا موضوعها؟

قلت: لا أعتقد أنني أستطيع رسم مثل تلك اللوحة. حيث كنت في تلك اللحظة استخدم ساعة توقيت وأرسم مربعات عشوائية، ولن أصل إلى أي مكان . لذا، عدت وألقيت كل ما عندي من اللوحات في نهر أرنو وقلت لنفسي: سأقوم باللعب فقط.

بعـد تحطيـم لوحاتـه والتخلـي عـن فرشـ الرسـم بـدأ بحشو الحيوانات، والعيش معها، وبـدأ بإعداد حدائق الحيوانات البديلة، دون أدنـى فكرة عما كان يقوم بـه. خلال معرضه المنفـرد الأول، في روما عام 1966، صنع سيرا صناديق احتفظ في داخلها بحيوانات حية. قال: كنـت أرغب في التخلص من تعليمي، وكنت أرغب في القيام بشيء آخر غيـر الفن، شيء مختلف تماما عما قد تعلمته ودرسته. وأردت أن أنسى مواثيق الفن.

عاد إلى الولايات المتحدة، فوجد استوديو في مانهاتن، وتخلى عن فنـاء السريالية، وأبقـى عقله مفتوحًا على أي شيء قد يثير خياله. وفي ذات يوم سمع عن مستودع مليء بالمطاط كان على وشك أن يلقى به إلى الخـارج. اتصل هاتفيا بالرئيس التنفيـذي: وسأل أيستطيع أخذه؟ قيل له: تستطيع أخذ ما تستطيع سحبه بعيدا. يقول سيرا: ذهبت إلى تشوك كلـوز، وفيل غلاس، وستيف ريش، وميشيل سنـو، حيث كنا نملك شركة صغيرة لنقل الأثاث، ونقلنا كل ذلك المطاط إلى حيث كان مرسمي. في نظري: كان ذلك مثل حصول شخص على منحة من المواد.

عندما أصبح المطـاط جميعه في مرسمه، كان على سيرا معرفة مـا يجـب القيام بـه. التفت إلى تجربتـه في جامعة ييـل، حيث كان قد درسـ مع رسـام الحداثة المؤثرة جوزيف ألبـرز، الذي كان يدرس معه إجـراءات تتعلق بالمواد. قال: أحد الدروسـ الضمنية التي تعلمتها هو أن المـادة في حد ذاتها تعلن عما يجب القيام به. لذا، إذا صنعت شيئًا مـن المطاط، أو من الرصاص، أو من الأسمنت، أو من الصلب، يمكنك

صناعــة الشيء نفسه تمامًا بالطريقة نفسها ولكن لكل مادة انطباعات مختلفة، ومرجعية مختلفة، وتأثير نفسي مختلف.

فكــر سيــرا في المهندس المعمــار لويس خان، الــذي قال مقولته المشهــورة : عندما تصمّــم لبنة، يجب عليك أن تسألهــا ما تريد أو ما يمكن القيام بــه. عندها ستقول اللبنة: أنا أحب أن أكون قوسًا. فتقول: لكــن القوس صعــب البناء، ثمّ إنّه يكلــف مزيدًا من المــال. وأعتقد أنّ الأسمنــت هو المناسب عنــد البدء. فتقول اللبنة: أعلــم أنك على حق، ولكن إنّ سألتني فسأجيبك بأنني أحب القوس.

إذا عــدت إلى شخصــ مثل خان، سأذهب إلى اللبنــة وأسالها ما تريــد أن تكــون. لقد فقد كل ذلك فــي الستينيات، عندمــا أصبح الفن مــادة نظرية وانفصل عن المواد الأخرى. قال سيرا: أما أنا، فكان هذا هــو المسار الذي لم أكن أريد اتباعه. لقد أردت حقًا أن أتعامل بنفسي مع المواد القديمة. لذا، كتبت قائمة من الأفعال، وأعتقد أن هناك أكثر مــن مئة فعل، وبدأت أربط الأفعال فيما يتعلق بها من مواد. لقد حررني ذلــك العمل من فكرة «أوه، يجب أن أصنع الفن». فأنا لن أقوم بصناعة الفــن، وما سأقوم بــه لا يتعدى أن أشغل نفســي بالعملية والإجراء فيما يتعلق بالمواد والمادة ومعرفة ما سينتج عن ذلك.

يمكنك أن تشعر بتأثيــر دراسة الأدب الإنجليزي من خلال قائمة الأفعــال التي كتبها، التي تتناغم وكأنهــا قصيدة شعر للاتجاهات التي يمكنــه من خلالها استعمال مواده. بدأ بصناعة اللفائف، والمنحنيات، والتجاعيد، وانتهي بِـ (للمتابعــة). وبموجب تعليمات رقم أربعة، «ارفع،

أدرك سيـرا أنـه أصاب شيئًا مهمًا». أخـذت قطعة من المطاط بعرض أربع أقدام، بطول اثنتي عشرة قدمًا، ونظرت إلى مركزها. . . وحافتها، ثـم رفعتها. قـال سيرا: ما حدث هـو، إنها شكلـت طوبوغرافية نموذج مستمـر. فقلـت: أوه، يا إلهي، إنها قائمة بذاتهـا، وهذا مثير للاهتمام، ولهـا شكل مثل التمثال. أنت تقوم بهـذه الأشياء ثم تقول: دعني أجرب مرة أخرى ومحاولة شيء آخر». ويومًا بعد يوم من التفكير، قلت: حسنًا، يمكنني وضع اسمي عليها، أليس كذلك؟

يقبع منحوت تولفت، منذ عام 1967، في متحف الفن الحديث في مانهاتن. ويبدو كخيمـة للهنود الحمر مصنوعة من المطاط المصهور الأسـود، أو شوال الرجـال الأسود في المكسيك يقـف بمفرده. بسيط، متعـرج، وبليـغ. وكان قويًا بما فيـه الكفاية ليجعل سيـرا يعيد تقييم ما كان يقـوم بـه. قال: اعتقدت حتى تلك النقطة أن مـا أقوم به هو الفن. لذا، من السهل جدا أن تدعو نفسك فنانًا. وبصورة عامة هذا ما أعتقد أن كل شـاب يريد أن يفعـل. وأن تقول إنني أريـد أن أصبح نحاتًا يعني أنك ستحد من ميدان عملك، وأنك تسير نحو دخول أكاديمية المواثيق. كنـت أعتقد، هل أنا فعلًا ذاهـب للقيام بذلك، هل أنا حقا مستعد لأتبع هذا المسار؟

بينمـا كان يعيش سيرا فـي باريس، قضى بعض الوقت في ستوديو برانكوزي. قال: هناك شيء مثير للاهتمام في الطريقة التي يقتطع من خلالهـا برانكوزي الفضاء بخط آخر. عندما كنت شابا، كان برانكوزي نوعًـا من الألعاب التي يمكنـك تحريكها بأي طريقة تريدها. كان سيرا

مرعوبًـا بعض الشيء من النحـات جياكوميتي، الذي كان يعرف عندما يذهـب سيرا مع صديقه فيليب غلاس إلـى مطعم لا كوبول في باريس. كان جياكوميتي «يأتي في الصباح إلى هذا المطعم والجص يغطي شعر رأسـه». استوعـب سيرا التقليد الذي يجب أن يتبعـه إذا أصبح نحاتًا». قلت لنفسي: حسنًا، لا أستطيع التحايل على ما أقوم به. فهو قائم بذاته، ويمكنك المشي حوله، ويمكنك النظر إليه، ومن خلاله أيضًا. فهو ليس تمثالًا. ولا أستطيع القول: إنني لست نحاتًا، أنا مجرد فنان.

لقـد قام بالرحلة من مفهوم الفنان إلى النحات من خلال تحديد الإجراءات التي يقـوم بها بنفسه فيما يتعلق بالمادة، وما بوسعه القيام بـه معها، فيما يتعلق بالعمليات المادية. وفي الوقت نفسه، قال إنه حرر نفسـه من قيود صناعة الفن، من خلال التعامل معه على أنه مسرحية. قال: أنا مهتم في مفهوم اللعب؛ وأنا غير مهتم بالنهاية، حيث أنا مهتم في النشاط نفسه، وأنا لست قلقًا بطريقة ذاتية واعية عما يجب فعله.

كانت المواد الصناعية ألعابه الجديدة. فعلى مدى سنوات لاحقة عـدة، علق سيـرا أشرطة من المطـاط وأضواء النيون علـى السنانير. ووضع الرصاص المصهور على الجدران والأرضيات، وأعد فلمًا قصيرًا بعنوان، التقاط الرصاص باليد، وهو بالضبط ما كان يفعله: حيث كانت ذراع الفنـان اليمنى ممدودة تلتقط مستطيلات مـن الرصاص تسقط مـن أعلـى ليلتقطها حتى تصبـح أصابعـه مسودة مـن الرصاص. في مرسمه، وضع سيرا صفائح ضخمة من الرصاص على الجدران وعلقها بأنابيب مصنوعة من الرصاص الثقيل.

فـي عام 1969، مرة أخرى ابتعد عن الجدران لبناء ون طن بروب وهـي أربع لوحات، يـزن كل منها مئة وخمسيـن كيلوجرامًا، وتميل مثل بيـت من الورق، بحيث تتداخل زوايا عنـد دورانها عند الحواف. ويعمل وزنهـا على المحافظة على توازنها. ولكن هناك احتمال انهيارها؛ لأنها من الرصاص، وصلابة الرصاص منخفضة، لذلك ستنهار في النهاية إذا لم تُعر اهتمامًا. أطلق سيرا على هذا التمثال اسم بيت من الكرتون.

عنـد النظر إلى تمثال بيت من الكرتون، الذي يبدو أنه أخ للتمثال وهـو ما زال فـي مرسم سيرا، يمكنـك رؤية تعبير فن ديـك الذي كتبه شخص ما بصعوبة من خلال الغبار الذي كان يغطي صفائح الرصاص. تبدو الصفائح مؤثرة ومخيفة، على الرغم من أنها بارتفاع أربعة أقدام، فإنهـا توحي لك علـى الفور بشعور الهشاشة. قال سيـرا إنه توصل إلى هـذا الترتيب من خلال استكشاف القـدرات الكامنة للمادة. قال: كان فـي نيتي الوصول إلى فن البنـاء الأساسي. وما أبسط وسيلة للبناء من حيـث التوازن؟ ومـا أبسط طريقة للبناء من حيـث الثبات؟ أردت تعلم فن البناء ومعرفة كيف يمكنك هيكلة شيء ما دون روابط. كيف يمكنك تنظيـم شيء دون تثبيت أطرافه معًا؟ وكيف يمكنك وضع الأشياء معًا؟ هـذا كل ما كانـت أفكر فيه. لم يكن حـول: أوه، سيسقـط هذا الشيء، ويصيب شخصًا ما بأذى.

في العمل اللاحق الذي أطلق عليه اسم، 5:30 (سمي باسم الوقت مـن اليوم الـذي تم الانتهاء من نحتـه)، أخذ الصنـدوق وفتحه، حيث كان يتكون من أربـع صفائح من الرصاص ذات ركنين، مفصولة بفراغ

بينهمـا، بحيث أصبح بالإمكان رؤية ما بداخله بوضوح. كانت الصفائح معلقـة بأنبـوب من الرصاص عن مـكان الربط والوزن. لـم يكن كبيرًا بحيث يمكن السيـر داخله، وهو ما زال غير مستقر للسير داخله. ولكن يمكنـك رؤية الصلة بين هذا التمثـال والمرحلة القادمة في استكشاف سيرا المواد الصناعية؛ الفولاذ.

كان شعـار سيرا هو العمل ينتج من عمـل آخر. قال: عند الانتهاء من نحت أحد التماثيل، يؤدي ذلك العمل إلى مشكلة، فتعمل على سلسلة من المشكلات، وغالبا ما يكون الحل لفكرة ما يؤدي إلى فكرة مختلفة. فعندمـا كان يعمل على التماثيل الضخمة جدًا، لم يكن لديه أدنى فكرة عـن استخدام حمولة ثقيلة مـن الصلب. في الواقـع، كان الانتقال من الرصاص إلى الصلب مشكلة أخرى كان عليه التعامل والتعايش معها.

فـي وقت سابق من القرن العشرين، عشق نحاتون آخرون الحديد والصلـب. حيث قام خوليـو غونزاليس، نحـات كاتالوني مـن أسبانيا، بلحـام الحديد إلى منحوتـات مثيرة تجسد شخصيـات أسطورية. في حيـن درس بابلو بيكاسو مـع غونزاليس، وأنتج بـدوره عملًا مبدعًا من المـواد، وفي ذلك تمثال بلـده شيكاغو، الذي يعده معلمًا من معالم تلك المدينة، الذي بدا مثل رأس ضخم، بشري قردي، لحم من قطع الصلب شديدة المقاومة للصدأ.

كان سيـرا علـى علم بذلـك التاريـخ، ولكنه رفضـ أساليب قصّ المعـادن، وطيها، ولحامها. وبدلا مـن ذلك، تطلع إلى تجربته في سكب المسامير في مصانع الصلـب، وعمل والده في أحواض بناء السفن.

قـال: إذا كان لا بـد مـن استخـدام الصلـب، فسأستخدمـه على وفق الطريقـة التـي نشأت عليهـا، والطريقة التـي أعرفهـا. ذهبت بفكري إلى زمـن الثورة الصناعية وطبيعة الصلـب. وقلت: ما خصائص هذه المادة، وكيف يمكننـي استخدامها في النحت بطرائق لم تستخدم من حيث إمكاناتها التكوينية وإمكاناتها لبناء النحت؟

استخـدم سيـرا الحـوادث بالمصادفـة استخدامًـا موفقًا. ففي عـام 1972، نقـل لوحًا مـن الصلب بعرض قدمين وطول أربـع أقدام كان يستخدمـه خلفية لسكـب الرصاص من مكانه، ودفـع به إلى زاوية بعيـدة من الاستوديو حيث يعمل. وبسبب استناد حافة واحدة إلى زاوية المكان، بقي اللوح وقفًا من تلقاء ذاته دون أي سند، وعندها قال سيرا: الآن، أليس هذا مثيرًا للاهتمام؟

بعـد مدّة وجيزة، طلب أحد المعارض إلى سيرا إنجاز عمل لغرفة مربعة الشكل، فما كان منه إلا أن أعد دائرة، وهي منحوتة تشطر الغرفة باستعمـال أربعـة ألواح مـن الصلب الطويلـة عند كل زاويـة تبرز من المركـز. هذا «X» العملاقة من الصلب، التي لا تلتقي تماما في الوسط تشـدك إلـى الغرفـة، ولكنها في الوقـت نفسه تعطيك شعـورًا بالخطر مشابهـة لتمثال ون طن بـروب، حيث كانت صفائح الفـولاذ، أطول من المشاهـد مرتيـن، حيث ترتكز إحـدى حافتيها على زاويـة الغرفة، في حين ترتكز الأخرى على الأرض.

وكمـا وصف سيرا فـي شريط فيديو متحف الفـن الحديث، قال: عندمـا يوضع المنحوت بالشـكل الصحيح، فإنه يكـون مستقرًا تمامًا.

ولكن على مر السنين، حدثت لحظات مأساوية عندما أقيمت الأعمال أو أزيلت من مكانها. ففي مدينة مينابولس، انهار منحوت يزن طنين في أثناء وضعه في المكان المخصص له عام 1971، ما أسفر عن مقتل أحد العمال. وقد وجدت الشركة المصنعة للمنحوت في نهاية المطاف مسؤولة عن الحادث، ولكن كان رد الفعل الشعبي ضد سيرا، على حد تعبيره، «مفرغة». وقال في وقت لاحق: لقد تعرضت للتحرش، والسخرية، والإهانة، من قبل الأصدقاء، وفنانين آخرين، ومديري المتاحف، والنقاد، وتجار المنحوتات، وطلب إلي التوقف عن العمل. قام سيرا بتحليل الموقف، وبدأ العمل في أوروبا، وآسيا، وفي أي مكان حيث يمكن أن يجد الدعم. لقد اعترف بالأخطار التي تنطوي عليها أعماله الهائلة؛ فالتجهيزات عمل خطير. والخطر شيء يحيط بهذا النشاط. ولكن عندما يوضع المنحوت في مكانه لا يصبح خطرًا؛ على حدّ قوله.

لقد كان هناك جدل أيضًا. ففي أواخر 1970، كُلِّفَ سيرا من قبل الإدارة العامة للخدمات بإنشاء منحوت يوضع بالقرب من المبنى الاتحادي (الفيدرالي) في مانهاتن السفلى. ثُبِّتَ المنحوت الذي عرف بِـ القوس المائل عام 1981. طوله مئة وعشرون قدمًا، وارتفاعه اثنتا عشرة قدمًا، حيث انحنى القوس فوق فناء دائري بين شارع لافاييت والمبنى الاتحادي الضخم، ملقيًا بظلالٍ ساحرة على الحصى. لم يكن الجميع مغرمين بالمشروع؛ حيث تسبب الجدار الفولاذي المرتفع المصنوع من الفولاذ المائل في إزعاج بعض المشاهدين، وكان هناك احتجاج شديد تبنّاه قاضٍ يكره المشي حول النحت في طريقه إلى

العمـل. واستطاع النقاد في نهاية المطـاف إزالة المنحوت على الرغم من اعتراضات كثيرين في المجتمع الثقافي في المدينة. كانت المعركة مؤلمة لسيرا، إضافة إلى عالم الفن في نيويورك.

فـي 1990، بـدأ باستكشـاف منحنيـات أكثـر إحكامًـا، وإحاطة الفضـاء، وكذلك إعادة تعريف ذلك فـي سلسلة من المنحوتات عرفت باسـم توركيد إكليبس، المنحوتات التي أدهشت حتى أولادي في متحف ضيـاء. حيث كان لها ارتفـاع القوس المائل نفسه؛ اثنتـا عشرة قدمًا. ولكن هنا ينحني الفولاذ حول نفسه لإنشاء القطع الناقص على الأرض، وقطع ناقص آخر عند حافته العلوية، التي وضعت في زاوية متعامدة مع الحافـة الموضوعة على الأرض. وقبل أن يتمكن سيرا من معرفة كيفية ثنـي الصلب لعمل تلـك الأشكال المقوسة، لم يقم أحد في أي وقت قبل ذلك بإنشاء مثل ذلك الشكل.

فـي البداية، اعتقد سيرا أن شخصًا مـا قام بهذا العمل من قبل، وعلـى وجه التحديد، المهندس المعمار الذي بنى كنيسـة سان كارلو، الذي زارها سيرا في روما. قال: نظرت إلى الأرض، التي هي على شكل قطع ناقص جميل. ونظرت إلى سقف أحد جوانب الممر الذي كان على هيئـة قطـع ناقص جميل أيضًـا. لقد أخطأت في قـراءة ذلك. وفكرت وهلـة ثم قلت: أوه، يقف السقف على زاوية مع الأرض، إنه ليس بالشيء الذي يرتفع تمامًا من الأرض حيث يرتكز مستوى على مستوى آخر عند رأس الجهة الأخرى. ولكن عندما مشى سيرا إلى وسط الكنيسة، أدرك أنـه كان مخطئًا. كانت الكنيسة أسطوانة عادية بيضوية الشكل ارتفعت

باستقامة إلى السقف. (تخيل قمع سفينة بيضوي الشكل لتصور الشكل، ولكنه أكبر من ذلك بكثير). أصبح النحات معجبًا بتفسيره الخاطئ للفضاء في وسط الكنيسة، وأراد أن يحاول تقليد ما تصوره، قطع الناقص يلتوي كلما ارتفع.

دعا سيرا مهندس المعادن البحرية الذي كان يعمل مع المهندس المعمار فرانك جيري. وقال: ماذا لو أوجدت فراغًا بيضويًا على الأرض، فراغًا بيضاويًا، حيث أملك الفراغ البيضاوي (ودعونا نأخذ بالحالة الأكثر تطرفا) حيث يكون متعامدًا مع نفسه، ولا يوجد بداخله سوى الهواء. أريد أن أضع عليه غطاء من الورق، أو الصلب، أو أي شيء كان. هل يمكنني فعل ذلك دون تغيير نصف القطر؟ وقال: أنا لم أره قط من قبل، ولا أعتقد أنك تستطيع القيام بذلك، ولكن يمكننا التعامل معه على أي حال؛ لأنه يجب علينا بناء تصميم لجيري من أجل متحف غوغنهايم في بلباو، لذلك لن يحدث.

كان سيرا مصرًا على القيام به بنفسه. قال: لذلك أخذنا قطعتين من الخشب على شكل قطعين ناقصين، وعجلتين بيضويتين، ووضعناهما معًا، بحيث صنعتا زاوية قائمة، متصلة بقضيب. تخيل عجلتي دراجة هوائية غير مستديرتين، ولهما شكل بيضوي، بحيث يتعامد الجانبان الطويلان معًا.

ثم أخذنا قطعة من الرصاص ووضعناها على الأرض، وأخذنا العجلة التي لا تدور بسبب شكلها، ولففنا الرصاص من حولها، من جانب إلى آخر، حتى أصبحت جميعها ملفوفة من حول الدولاب، قطعنا

الجزأيـن؛ العلـوي والسفلي المتقابليـن، وقلنا: أوه، هذا مـا نريده. ثم رفعنـا الدولاب من داخل الرصاص الملفـوف من حولها. وعندما فض الشـكل، كان هو الشـكل المطلوب. أرسـل سيرا نمـوذج الرصاص إلى المهندس الذي كان قد قال إنه لا يمكن عمله الآن. قلت: هل هذا قريب مما نود عمله؟ فقـال: هل استخدمت برمجية CAD2؛ برنامج تصميم حاسوبـي؟ قلت: لا، لكننا استعملنا قطعتين مـن الخشب والعصي التي يمكننا التلاعب بها غدًا.

لقـد اختار سيرا شكل الكعك المحلى المـزدوج، ودوران اللوالب؛ لصناعـة السيكونـس الموضوع فـي متحف الفن الحديـث، المكون من شكليـن بيضوييـن متصلين على صـورة حرف S. عنـد النظر إليه من أعلى، يبدو على صورة حرف S مزدوج جميل، ولكن عند المشي داخله، تجد تجربة غريبة ورائعة؛ حيث تصبح مشوشًا قليلًا، ولست متأكدًا من اتجاهـك، أو أنك تمشي متتبعـا خطواتك، حيث تنحني صفائح الصلب بارتفـاع اثنتي عشـرة قدمًا على هيئـة جدران على جانبـي الممر، إما متقاربة أو متباعدة بعضها عن بعض.

عمليًـا، أنـت تمشـي من قطـع ناقص إلـى آخر من خـلال لولب متصاعـد، تمامًـا مثل منحنى أعـوج كبير يميل إلى الخـارج والداخل، ويعكس نفسه وأنـت تمشي. قال سيرا: لذلك هناك نقطة ما حيث تغير فـي الواقع اتجـاه سيرك. فالقطعـة تنحني نحوك في اتجـاه واحد ثم تسقط فـي الاتجاه الآخر. عندما تكون داخـل منحوت سيرا، لا تشاهد الفنـان ينظـر مباشـرة نحوك، كمـا فعل سيـرا عندما واجـه منحوت

فيلاسكيـز لاس مينانس أول مرة. ولأن هذا العمـل الهائل من الصلب يستغـرق الوقت الطويل والحركـة لتجربته تماما، نجح سيرا في فعل ما لم يستطع القيام به في الرسم حيث جعلنا موضوع منحوتاته.

obeikan.com