الثقافة المعمارية و عالم الإنترنت

(٢-١)

د.علي ثويني
معمار وباحث

أخترق عالم الإنترنت ثنايا حياتنا كمستجد مرحب به ، يكرس تواصلا ويشيع انفتاحا و يواشج معارف وتعارف ويبشر بعولمة فكرية لا تحدها حدود. وأعتبر بجدارة ثورة ثقافية تناطح الثورة الصناعية و تأثيراتها العميقة .وشاع بسرعة ،ففي الوقت الذي احتاجت خدمة المذياع نحو أربعين عاما حتى يصبح لديها خمسون مليون مستمع ، واحتاجت خدمات التلفزة إلى ثلاثة عشر عاما لتحقيق ذلك الرقم من المشاهدين ، نجد أن الإنترنت قد حقق في نحو أربعة أعوام أكثر من ذلك الكم ، ومازال تصاعد مريديه بإضطراد ونمو. وإذ نعد أن أهم مزية كرسها الإنترنت إعلانه مشاعية المعلومة والثقافة والتواصل والإطلاع ،بما لم يحدث في تراكمات التاريخ الإنساني.

الإنترنت و مشاعية الثقافة

صنف الإنترنت في خانة الثقافة العمومية أو المشاعية ، أو(الثقافة الجماهيرية masse culture)، وفحواها غرف كل البشر من منهل المنتج الفكري الجماعي والفردي دون هنداس ، متخطيا ولاغيا احتكارها من نخبة أو رهط أو قوم. ومفهوم "مشاعية الثقافة" مفهوم حداثي، يشرئب لتراث الشرق القديم، و كرسه السومريون في العراق القديم ودعوا له، بعدما عدوا الكتابة منة سماوية، وأن تدوين المعلومة وإشاعتها ممارسة لتقوى الروح والإيمان وتكريس المكارم. واسترسل الأمر حتى وطأ الإسلام الحضاري،الذي يعد آخر دعوات "ثقافة الجموع" سبق مشروع التنوير في الأزمنة الحديثة وجوهره القفز فوق فقه طبقة الكهنوت ورجال الدين ،وبذلك صنفت الحضارة الإسلامية كحضارة كتابية مثقفة. وإذ نجد ما يعاضد ذلك التوجه في حديث نبوي شريف نصه:(من كتم علما يعلمه، جاء يوم القيامة ملجما بلجام من نار).(أخرجه أحمد في مسنده- رقم ١٠١٩٢).

لقد أمسى الإنترنت يشكل الجانب "الطري" المعادل للجانب" القاسي" الذي تمخضت عنه "الحداثة". وبالرغم من غضاضة النتائج المتداعية منها،ووابل النقد الذي تتلقاه صبح مساء ، لكن الإنترنت يقبع استدراكا لبقا ولبيبا، لما فاتها من تقصير في الجانب الأخلاقي والروحي والجمالي Ethic,Spiritual,Esthetic).

والإنترنت صورة لمفهوم ثقافة الجموع ،والتي تصاعد اداؤها في أمريكا بعيد الحرب الثانية، ، ثم تقمصه الغرب عموما. وطفق يستثمر (التلفاز)،و أنشغل ببث أفلام الغرب المجنون و رعاة البقر وموسيقى الزنوج والسيرك اللندني، ثم استوعبت تباعا أوجه النشاط الثقافي البشري ،وتصاعد أداؤها الى البث الفضائي والنقل المباشر. و بلغت فورته حداً لم يتوقعه أحد، حتى باتت تشكل بحق (ثورة ثقافية) رابعة في الناموس الحضاري .

وثقافة الجموع تعني تقديم مجموعة مختارة من المعارف والعلوم و الفنون والآداب، تساعد الناس على زيادة وعيها للواقع وفهمها للحياة، ولتكون وسيلة تحررها من عبوديتها للحاجة وخنوعها للطغيان، فتسمو بها إلى مصاف أغنى وأسمى، وتفتح أمام عقولها آفاقاً أرحب. وهكذا تحولت الثقافة، من محيطها المعرفي التربوي إلى آفاق المتعة والتسلية، بما يتناسب مع متطلبات المجتمع الاستهلاكي، حتى بات الاستهلاك الثقافي مماثلاً لاستهلاك السلع اليومية، وأمسى إنتاج عمل فني ما مثلاً، مماثلاً لإنتاج سلعة يومية . فالإنتاج الثقافي للجموع يلتزم آليات تقسيم العمل،و يتكيف مع (ما يطلبه الجمهور)، ويهدف، فوق كل شيء إلى تحقيق المزيد من الأرباح.

وفي الغرب أمست (مصانع الثقافة والفن) التابعة للاحتكارات الإعلامية الكبرى، ودور النشر ، ووكالات الأنباء، ومحطات التلفزة، محتشدة ومستنفرة لطرد عناصر الثقافة "البائدة" ،وشكلت مقومات جديدة لتفكير الإنسان، معتمدة على إشباع غرائز التملك والاستهلاك والنزعة الذاتية، وبهرج النتاج الحضاري.و انتقلت النزعة "بعلمية" الى(الشرق الشيوعي)، خشية من تأثيرات إعلام وثقافة الحرب الباردة على شعوبها،وتحصنت بخطاب رتيب ، وتجسدت في عمائر وفضاءات مكررة سميت (دور الثقافة أو الشباب). و تداعى الأمر الى نتيجتين إحداها خلق مفاهيم وترجمة لحاجات ملحة يتم تلبيتها أو إشباعها. أو الى تنويم الناس من خلال بث المعلومة الموهمة المخدرة، وتشتيت العقول بإنشغالات واهية للغرائز، وتنوعات سطحية غير مجدية، لا تقدم معرفة عميقة أو إدراكاً متواصلاً تصاعديا، يربط الأمور بسياقاتها الواعية الواقعية.

وتلفقت التلاوين السياسية العربية تلك الحركة بشغف، فكانت السلطات(الثورية) توظفها للدعاية لها، كما سلطة البعث الساقطة في تجربة (مراكز الشباب) التي أمست دون طائل إلى أوكار مخابراتية ومخازن للسلاح وبؤر تحصي على الناس أنفاسهم أو مكاتب لاستقطاب واستدراج ضعاف النفوس من أجل استخدامهم في المآرب ولاسيما من في عمر الفتوة والشباب.أما السلطات (المحافظة) فسعت الى بناء منظومات للثقافة بمشاريع تقودها جماعات أو أفراد مستدعين من بؤر عربية أكثر وأعمق باعا، وتصاعد الحال بحسب الحاجة والبيئة، لكنها وبالنتيجة أمست سيان، و لم تتمخض خلال نصف قرن عن حقبة أنوار يعتد بها. فمكثت الشعوب في خضم التجربتين، ترزح تحت وطأة الأمية الثقافية،ولم تفرز مفاهيم مؤطرة فلسفيا. والأهم لم تطأ حل إشكالية التواصل بين التراث والحداثة وتطبيقاتها في الثقافة عموما و العمارة التي هي منتج من الحياة ومنتج للحياة .

وهكذا فتح الإنترنت أفقا جديدا للتنوير،وشكل نهجا ثالثا، يشد عن الخيارين الرسميين اللذين خشياه،وأصبح منذ بدايات التسعينيات بابا لإطلاع المثقف على مستجدات الدنيا وحركة الفكر، والأهم بالتواصل بين الفرقاء والأقران وأصحاب الإنشغالات والاهتمامات المشتركة ، وهو ما لم يدخل في حسابات السلطات التي مكثت أمينة على دور شرطي الثقافة وبوليس الذوق وكمرك النقد الجمالي. وعلى العموم فأن العلاقة الملتبسة بين المثقف والسلطة كانت باستمرار تمثل اكبر تحديات المثقف في المجتمع العراقي ، لكن عصر المعلومات هذا،جعل تلك العلاقة أكثر توترا واضطرابا فالتكنولوجيات المتقدمة في المعلومات والاتصالات رغم أنها تقوي ثقافة الديمقراطية ، إلا أنها تؤدى أيضا إلى السيطرة على المعلومات التي تخدم جهات بذاتها.

العمارة والأنترنت

تمكث العمارة دائما وعاء حضاريا، وتعكس طبيعة البيئات وتمثل الهوية الثقافية والمستوى الإبداعي والجمالي للإنسان في كل زمان ومكان. والأهم أنها تعكس المتغيرات الثقافية فالنسيج العمراني والمباني تعتبر مرآة فيزيائية للأوجه والأبعاد الروحية والفكرية ،والتي تحدد تاريخ المجتمع وتراثه الثقافي، بالإضافة إلى تطلعاته المستقبلية ،وهكذا فالعمارة شكل ظاهر لمضمون الوعي والمجتمع.ويلعب المعمار دورا في تحديد وإظهار وتحسين رؤية المجتمع لنفسه و واقعة الجمالي.وعلى خلاف مبدعين في مجالات أخرى فأن المعمار مقيد أكثر من غيره في مواجهة حركة السوق الاقتصادية، وعليه التعامل مع ضرورة أن تكون إبداعاته قادرة على الأداء الوظيفي السليم، وبذلك فانه يخضع لمجموعة قاسية من الموازنات و الضوابط والقيود ، باعتباره يمثل أكثر مظاهر النشاط الاجتماعي المرتبطة بالمجتمع والاقتصاد والسياسة والثقافة . كل ذلك آصر بين أداء العمارة والإنترنت واستوعب في حيثياته ستة جوانب وأطر أساسية للتطبيق، وهي:

١-الجانب الفني والتعليمي

تعود العلاقة بين العمارة والحاسوب الى بواكير عقد الثمانينيات حينما ظهرت برامج الرسم والإظهار المعماري(CADوهو اختصار لعبارة (الحاسوب المساعد في العمارة Computer Aided Architecture (التي تصاعد أداؤها ومنافسوها، وأمست عاملا جوهريا في التصميم،وظهرت برامج متناغمة ومتوائمة معها ((Compatible، كما(فوتو شوب) و(ثري دي ستوديو) وغيرها. و ذللت تلك البرامج الكثير من مصاعب التمثيل لعناصر الرسم وضبط المقاسات للبعدين، وأنتجت منظومات البعد الثالث animation. ،ثم الحركة بالكاميرا وعاضد الحاجة للاستنساخ وتسهيل التغييرات الطارئة ومقاييس الرسم والتفصيلات وتحكم في ضبط الألوان وتأثير الملامس والضوء والظل وطبيعة الخامات المختارة، حتى جعل من المعمار يستغني عن طاولة الرسم التقليدية، والأهم في ذلك أنه أعلن قطيعة مع العمل التقليدي . وبذلك خلق إشكالاً وطرح تساؤلاً: هل يفترض بالمعمار أن يكون موهوبا بالرسم ويملك يدا ماهرة في الإظهار والتمثيل أم خصبا بالخيال والفنطازيا وتواقا للمبادرة،واستجداد الأفكار ،و تمكث بذلك مهمة الحاسوب إظهارها فقط، ويمكث الإنسان الجوهر والغاية، و الحاسوب الوسيلة أو تمكث الأفكار النيرة غاية ووسائلها الإنسان والحاسوب على حد سواء.

والطريقة المتداولة في الإسقاط المعماري، يعود أقدمها إلى السومريين والتي لم تجد البشري بدا أو بديلا في غيرها كما هو النظام الستيني متعدد الأغراض مثلا. ونجد أقدمه في رقم طيني سومري،و نقرأ مثالا على ذلك في مخطط معبد لكش المرقون على حجر تمثال الملك المعمار كوديا Goudea(2164 ٢١١١ ق.م) البازلتي الأسود، والقابع اليوم في متحف اللوفر الباريسي. وفي الأزمنة المعاصرة تعود تلك الطريقة الى قبل ٤٠٠ سنة خلت،حيث يبدأ التصميم عند المعمار عادة بفكرة ابتدائية يتم رسمها بمسودة على طريقة الرسم الحر ((esquiss\sketch في الأنكليزية والفرنسية، ثم تنسخ على شفافات ثم يتم تعديلها و تطويرها عدة مرات عن طريق المسودات(croquis الكروكيات). و أحيانا لا توصل هذه الطريقة الى أي نتيجة مرضية فيتم استبعاد الفكرة و العودة الى المراحل الأولى من التصميم مرة أخرى أو يتم اقتراح فكرة جديدة و هكذا. و يمكن اعتبار هذه الطريقة عملية حسابات computations يتصاعد أداؤها من خلال الورق الشفاف الذي يضمن المحافظة على إيقاع تطوير الأفكار، ثم يليها تثبيت رسم تلك الأجزاء بالكومبيوتر بعد أن يقع منها الفراغ وتضطلع بالإقناع. و يمكن اعتبار هذا الأسلوب الاستكشافي يعاضد عملية ظهور ملكات مستجدة ومتصاعدة وتطورية للتصميم لم يعها المصمم أول شروعه بالعمل. و هذا الأسلوب بنائي محض في الفكر ،حينما يتم تطوير الأفكار بناء على أفكار أخرى للوصول الى الفكرة المثلى (الغائية) optimal.

لهذا ما زال استخدام الحاسوب في التصميم المعماري يمثل تحديا كبيرا. و المصممون يبالغون في تقدير احتمالات ما سوف يحدث في اتجاهين: البعض يرى فيه تهديداً لمستقبلهم و يعتقدون أن الحاسوب سوف يتفوق على مقدراتهم التصميمية و بذلك يصبحون بلا عمل،وهو ما حدث فعلا في أن أزمة المعماريين بدأت منذ أن شاع استخدام الحاسوب أي من أواسط الثمانينيات تحديدا. بينما يعتقد البعض الآخر في الحاسوب صفات سحرية و يعتقدون إن أي بيانات يتم إدخالها ، سوف تظهر في شكل معلومات دقيقة و مؤكدة و يتصرفون كما لو أن المعلومات المنتجة موثوق بها لأنها مرت عبر الحاسوب. لكن الحقيقة أن الحاسوب يعتمد أساسا على المستعمل و البيانات التي يتم إدخالها فيه، فإذا كانت مناسبة أصبحت المعلومات المنتجة مفيدة و إذا كانت غير مناسبة اصبحت المعلومات المنتجة غير مفيدة(Garbage in, garbage out.).

٢-الجانب التواصلي والنشري

تمثل اللغة العربية علي صفحات الإنترنت نحو ٠,٦٪ من مجمل ما يتم نشره، بينما اللغة الإنكليزية. ٤٧,٥٪ ،وبالمقارنة مع هزال المنتج الثقافي العربي فإن اللغة العبرية التي لا يستخدمها سوى سكان إسرائيل ،نجد لديهم ما يزيد على ٢٥ ألف مقال على الإنترنت أي ما يفوق عدد المقالات بالعربية مرتين ونصف المرة .

وهكذا يتبين أن النشر في الإنترنت يتناسب طرديا مع المنتج الثقافي وأمسى أميناً على عكس أحوال المجتمعات، حيث نلمس تأخر نضوج النشر المعماري في الإنترنت ،على وتيرة التأخر بالنشر الفني والعلمي وسقم حركة الترجمة في كنف تلك الثقافة ، حيث كانت روابط البحث في أواسط التسعينيات تستهجن عنوانا عربيا، واقتصر الباحثون على المصادر الأجنبية،ولاسيما الإنكليزية التي لا يشكل العارفون بها إلا ١٠٪ من سكان الأرض.

وثمة جوانب كثيرة في التواصل المعماري منها مثلا، تسهيلات كبيرة أوجدها الإنترنت في إرسال المنتج التخطيطي وتداوله ونقاشه،من جهات عدة ،بسرعة وسهولة،أو حتى عقد اجتماعات تداولية واستشارية لمناقشة مشروع ما ،في أماكن شتى. والأهم انتقال المعلومة والمراسلة بسلاسة بين أركان الدنيا الأربعة .

وعلى العموم نلمس تقاعسا وتقصيرا للمعماريين العرب في التواصل والتنظير والنشر،ونعزوه الى الانشغال بالإنتاجية المعمارية، الذي يغنيه ماديا عن سواه من النشاطات،و يشاغل الطموح في تدوين الأفكار والملاحظات المتراكمة من الخبرة الإنتاجية. ونجد بعض المعماريين قد شذ عن تلك القاعدة،وأصبح يعبر عن خلجاته من خلال كتابات كما حسن فتحي ورفعة الجادرجي. أو نجد البعض يدون عن آخرين وينظر ويترجم كما الدكتور خالد السلطاني والدكتور عبدالباقي محمد إبراهيم، ويحاول البعض الاستدراك بالتعاون مع بعض الكتاب كما الدكتور محمد صالح مكية، الذي كتب عنه إبنه الدكتور كنعان مكية وخواطر الدكتور رشيد خيون.

ونجد بعض المشاركات النشرية لمعماريين خلال فترة التحضير لنيل الشهادات، بما تملية الضرورة الدراسية، ونجد الكثيرين ممن نشر كتابه الأول من رسالة دراسية لنيل الشهادة،ولم تقع أعيننا على منتج نشري آخر له، بما يعني أن النشر والشهادة كانت غاية بحد ذاتها، توقف دونها العطاء،وثمة من يكتب بالعمارة تحت سطوة الملكة الأدبية والخيال الجامح، لاسيما في الشعر، كما العماني سعيد الصقلاوي والعراقي قحطان المدفعي .ونجد من كتب مؤلفه بالإنكليزية عن العمارة العربية وعزت عليه ترجمته لأسباب مجهولة، كما الدكتور إحسان فتحي (البيوت التقليدية في بغداد)،أو حسن فتحي في (عمارة الفقراء) الذي ترجم بعد ثلاثة عقود.

وبسبب الغياب الواعي والكافي للنشر المعماري ، توافر حشد وحشو من المقالات المعمارية التي أنتجها الكتاب والصحفيون أو حتى أصحاب الإختصاصات المتاخمة كالفنية والتاريخية والآثارية كما د.عفيف بهنسي ود.يحيى وزيري وغيرهما،عاكسين جهدهم الجدي في ملء فراغ وحاجة. وخلاف ذلك نجد الكثير من البحوث تتسم بالسطحية ،بعدما استغل كاتبها ملكته التدوينية والبحثية في طرح أفكار جلها مقتبس ويشرئب للخطاب الإستشراقي الذي يعاني الهزال ويدعو الى إعادة النظر في جل جوانبه، لاسيما بعد انقلاب الكثير من المعطيات العلمية والفنية والحرفية والفكرية. وقد طرق نتاج هذا الرهط الجانب الشكلي والوصفي والإنشائي على حساب المضامين المعمقة المرجوة أو التحليل المنهجي الذي يضطلع به المعمار حصرا، ولم يطأ النقد المرتجى إلا نادرا، لذا يمكن رصد شحة الدراسات النقدية المعمارية. ولم ينجل الأمر على العامة بغياب الثقافة المعمارية الراسخة ،لكنه لم ينطل على صاحب الشأن المتبحر في التنظير والإنتاج المعماري.

والعملية النقدية إحدى مساعي الإنترنت للارتقاء بالوعي المعماري ورد فعل لحركتها في الثقافة العربية ،من ضمن سياقات معرفية وجمالية وبيئية. فالعمل المعماري يمكث فعلاً معتمداً لتغيير البيئة، وهكذا فإن أي بناء له مضمون مادي يمكن من خلاله رؤية البناء وفهمه وتقويمه، وبالتالي يمكن تطوير مجموعة من المعايير تأخذ في الاعتبار تضاريس المكان ، والمناخ، والمواد، والإنشاء، والنسب البيئية المادية الطبيعية أو المصنعة، وذلك من أجل تقويم النوعية المعمارية للبناء التي تفوق مجرد توفير حل للاحتياجات الوظيفية لمشكلة ما.

ربما يشكل غياب المصطلح العربي الموحد سببا حقيقيا في إحجام البعض عن التدوين أو المتابعة،ويفضل الكثيرون النصوص الأجنبية لرصانتها" الاصطلاحية". و حدث معي شخصيا حينما سألني أحد الأخوة الجزائريين عن كلمات عربية تداولتها بعد أن ترجمتها بتصرف، وكان محقاً في رصده،بغياب التنسيق،وشيوع الاجتهاد الفردي ،وكذلك لغة تدريس العمارة في الجامعات التي تقمصت ثقافة كليات (الهندسة)،وتداولت اللغة الأجنبية،بالرغم من أن العمارة فن. ونجد بعض من اجتهد وتمادى في الاصطلاح كما الجادرجي. كل ذلك يدعو إلى انبثاق لجان تتوحد في منتديات الإنترنت،حتى لو اقتضى الأمر خارج الأطر الرسمية المرسومة،و المسيرة لحركة الثقافة، من أجل التواصل ووضع ضوابط وتنسيق معرفي بين أصحاب الاختصاص والاهتمام ،وربما التعاون الجمعي من أجل عمل موسوعي مشترك، يضطلع بوضع أساس اصطلاحي لمفاهيم معمارية عربية.

كراسة الناقد

في الدفاع عن جدارية فائق حسن

سعد القصاب

لم يزل الاهتمام والتقدير لأي منجز إبداعي ، رهنا بالسياسي ، بل وتحت وطأة قراره وأحيانا مكرمته .أشير هنا ، الى تلك الأعمال الفنية التي لاقت قبولا لافتا من قبل الآخرين ، بأسباب فرادتها وتعبيرها الجمالي الصادق عما هو انساني ، سواء في توصيفها لوجوده أو تمثيلها لخبرته الحية . فلطالما قرأت تلك المنجزات من خلال توصية سياسية مفترضة ، والتي سوف تتبدل لاحقا ، جراء تحولات السياسة ذاتها وتغير وجهات نظرها ، وهو ما جعل من تلك الأعمال تخضع لإعادة تقييم دائم وقراءة جديدة مزعومة .

ان السياسي لدينا ، لا يتصور أي تجربة إبداعية ، ثقافية كانت أم اجتماعية ، الا من خلال مفارقات المحتوى والمعنى وتضادهما ، بذريعة ما يؤمن به أو يدعيه . ما دام في وضع يؤهله لاحتكار الصواب ، بل والوصاية على كل شيء ، من التدخل في حياة الآخرين حتى الحكم على طرز العمارة وأساليب الفن .

إن هذه الجدارية عدا ما تنطوي عليه من بلاغة صورية وفنية متمكنة ، هي كذلك ، إحدى إنجازات الفنان الرائد " فائق حسن " ، أكثر الرموز تقديرا وأصالة بين مبدعي العراق . وجداريته التي تشخص وحيدة وفريدة مثل سيف ، في الباب الشرقي مركز العاصمة العتيدة "بغداد" ، تستحق الكثير من اجل إعادة بهائها الذي فقدته منذ ما يقارب الربع قرن .

إشكالية كثيرة الالتباس ، كان ثمنها خسارات معلنة للعديد من منجزات إبداعنا الوطني . ولكم ان تحصوا عدد الأعمال الفنية والجداريات والنصب ، التي تعرضت للخراب أو للتدمير والغياب .

وحده نصب الحرية ، ربما ، كان محظوظاً ولم يتعرض إلا إلى القليل من القرارات الرسمية وجهلها . ووحدها أيضا في الجانب الآخر ، جدارية " فائق حسن " من تحملت تلك الإساءات ،

التي تمثلت بحجم الإهمال ، العبث ،غياب التقدير الذي وصل حد نكران وجودها . على الرغم من كون هذه الجدارية توازي أهمية "نصب الحرية " ، سواء في دلالتها الجمالية أو خصوصية مضمونها العراقي . فهي تحمل الرموز ذاتها التي احتفظت بتعبيرها المتألق عن كل ما هو وطني . إلا أن تحييدها جاء بسبب فهم سياسي ساذج ، جعلها في موقع الاتهام . ما دعا إلى إخفاء احد مفرداتها الفنية الأكثر براءة ، حمامة " فائق حسن " بزعم إنها شعار سياسي .

إن هذه الجدارية عدا ما تنطوي عليه من بلاغة صورية وفنية متمكنة ، هي كذلك ، إحدى إنجازات الفنان الرائد " فائق حسن " ، أكثر الرموز تقديرا وأصالة بين مبدعي العراق . وجداريته التي تشخص وحيدة وفريدة مثل سيف ، في الباب الشرقي مركز العاصمة العتيدة "بغداد" ، تستحق الكثير من اجل إعادة بهائها الذي فقدته منذ ما يقارب الربع قرن .

جهد يستحق الثناء ذاك الذي تقوم به أمانة بغداد الآن ،لترميم فضاءات وموقع الجدارية وتخليصها من العديد من التجاوزات التي لحقت بمكانها ، الذي كان قبل مدة وجيزة مرآبا لسيارات الأجرة !!.

في العالم

فوغان : على عتبة الفردوس

ترجمة د.سندس فوزي فرحان
أكاديمية ومترجمة

النساء التاهيتيات في لوحاته جميلات بقدر ما هن غامضات ومبهمات وعريهن لا يمنع هذه العتمة التي يحطن بها. إن شمس الكآبة السوداء التي تسكن في أعماق غوغان تلقي بظلالها الحزينة على الطبيعة الوارفة في لوحاته. وإن كانت الجنان المدارية قد منحت الفنان ملاذا من الحضارة الكريهة بكل نفاقها إلا إن غوغان لم يستطع مع ذلك أن يقطع تماما صلاته معها . كان يتأمل بانبهار هذا العالم العجيب إلا إنه بقي دائما على عتباته. ولأن الرسام كان مولعا بالواقع لذا أراد يعيش العمل الذي ينجزه وأن يعيش في أجواء ذلك العمل.

بحث الفنان بشكل يائس على أن يلتقط ذات التناغم والسلام الذي أكتشفه في تاهيتي وفي جزر الماركيز ؛ إلا إن تلك المناطق الجميلة التي تتمتع بالإشراق والضوء بقدر ما تمتع الحواس لم تكن قادرة على تخليص الرسام الملعون من شياطينه الرجيمة. في لوحته "حكايات بربرية" (١٩٠٢) وهي لوحة تحكي الكثير ففيها كل ما يمكن أن يقال حيث نجد رجلا وامرأة من السكان الأصليين جالسين بهدوء وسكينة في الغابة وعلى مسافة منهما هناك رجل أوربي يراقبهما بتأمل. هذه المسافة التي تفصل بينهما هي مسافة لا يمكن عبورها فالمتحضر وبالرغم من كل جهوده لا يستطيع أن يصبح بربريا.

اكتشف غوغان الفن بعد مرور ٢٠ عاما من حياته وكان ذلك سارا بالنسبة له، إذ وجد الوسيلة التي يمكن أن تنقيه من كل ما هو مصطنع في الحضارة التي غيرت طبيعة الإنسان. وها هو أخيرا قادر على أن يكتشف بنفسه ما كان يحسه أثناء أسفاره كبحار فالغرب يكذب ويخدع. والفن يجب أن يسمح للإنسان بأن يستعيد جوهر الأشياء المختفي تحت قناع البهرجة والأعراف التي ألزمتنا بهما الحضارة. لذا لم يتردد غوغان أو يراوغ فقد ترك مهنته كمضارب في البورصة وهي مهنة برجوازية مربحة وذلك كي يوفق الفن مع الحياة.

كانت البداية في بعض الأماكن البعيدة في أعماق محافظة البروتاين الفرنسية حيث ذهب يبحث فيها عن بساطة الحياة بعيدا عن أخلاق المدن وتعقيداتها. ورسم الفنان في مدينة بونت آفن لوحات تمثل لعب الأطفال ورقصاتهم. إلا إنه للوصول إلى الحقيقة يجب على الإنسان أن يرى لا أن ينتج وللذهاب إلى أبعد من السطح فعليه أن يتخلى عن التقليد المسطح والفج. هكذا أرهف غوغان نظره كي يقترح حقيقة أخرى تكون أكثر صدقا وواقعية من تلك التي نراها بشكل مباشر. وبما إنه كان من مقلدي التقطيعية والرمزية فلذا نجد غوغان يعزل في لوحاته بين المواضيع ويجعل منها رموزا. كما إنه يستخدم ألوانا متضادة ويرسم حدود الأشياء بشكل واضح مما يجعلها أكثر تماسكا وأكثر كثافة وهي بذلك كله تصبح مليئة بالمعاني.

إلا إن الأطراف النائية من البروتاين لم تعد كافية لتشبع عطش الفنان للمطلق ، لذا كان عليه أن يذهب بعيدا ؛ بعيدا جدا. وهكذا انطلق باندفاع شديد في منفى اختياري وتصور إنه سيجد في تاهيتي حدائق عدن المفقودة. يمثل سكان جزر البولونيزيا صورة عن إنسانية مثالية غير مشوهة لم يفسدها العالم الحديث. اجتهد غوغان ذلك المتبرم الأزلي والمتشوق للإحساس بالسكينة في أن يكتشف لغز الطبيعة الإنسانية المتصالحة مع ذاتها من خلال توحدها الأصلي مع عناصر الطبيعة.

في لوحته آريرا (آفراح) (١٨٩٢) نجد فيها رجلا وامرأة يعزفان الناي ويمسك أحدهما بالآخر. تعطي المساحات الكبيرة من الألوان الموحدة التي استخدمها الرسام لتعطي اللوحة إيقاعا كما في معزوفة موسيقية وتتجاوب الألوان والأصوات والعطور في تلك اللوحة. وبالرغم من ذلك فإنه من المستحيل أن تستطيع أن تلتقي بنظرة أحد شخوص لوحاته ؛ فالرجال والنساء في لوحات غوغان ينظرون بموارية كما لو إنهم يريدون أن يمنعوا الآخرين.

أصيب غوغان بالسفلس وأبعد عن المجتمع الاستعماري بسبب علاقاته الحميمة مع سكان البلاد الأصليين وهكذا توفي دون أن يعثر من خلال الفن على الطبيعة الإنسانية المفقودة. وبعيدا عن الطبيعة الوهمية أو الخرافية للبحث الذي استلهم أسطورة "البربري الطيب" الأثيرة على القرن الثامن عشر فإن حداثة فن غوغان تعتمد على تحرير اللون وعلى الأهمية التي منحها لثقافة أخرى غير ثقافته. وهنا نحن لسنا ببعيدين عن مبادئ الحركة الوحوشية والبدائية.

الثقافة الثالثة والواقع الافتراضي

علي النجار
فنان عراقي

بعد انحسار النزعة الإنسانية التي رافقت الحداثة على امتداد تاريخها ،اكتسب الإبداع المعاصر صيغته التواصلية بما وفرته له وسائل المعرفة السائلة (الميديا) وبصيغها التراكمية الفائقة، فبات التجاور والتحاور عبر هذه الوسائل سمة عصرنا. من هذا المنطلق يكتسب المصطلح الأفتراضي (الثقافة الثالثة) أهميته كمرحلة متقدمة تعدت القدامة والحداثة معا.

غرابة البحث التشكيلي ما بعد الحديث في بعض من طروحاته مواز لغرابة مصادر اكتشافات الفيزياء الحيوية المعاصرة. اكتشافات تؤسس لأحلام فردية وجمعية عبر مفاهيم افتراضية تعدت حدود الواقع باتجاه المجهول الكامن ، وضمن طبقة الخيال و الغرائبية ولكي تتحول إلى متاهة مشاعة. هذه الغرابة هي بعض من الغاز المعاصرة العصية على التفسير بنوايا الفهم الساذج، وهي بعض من لغز ثقافتنا الثالثة.

ما يتطلبه الفعل الفني التشكيلي هو قدر من الأبتعاد عن ارباكات العواطف الشخصية، من اجل استخراج عناصر ادراكية مركبة ومجردة في آن واحد. وافساح المجال لنشاط الخيال،و الاشتغال على إثارة توثّق لحظات الزمن الهاربة. فالثقافة الثالثة هي حصيلة خليط واسع الوفرة من نظم إدراكية، ومنظومات ذهنية تتعدى تخوم الخيال ، لتؤسس لواقعها الافتراضي الذي أصبح مألوفا بوفرة انتاجه وتسويقه. لم تعد الأنتلجسيا تحتكر الثقافة وباتت أفرادا متناهية الصغر ضمن مشغل مبتكرات جسد الثقافة الحالي . التي لا تزال وباطراد تشتغل على امكانيات تسويق بضاعتها بمقاربات شعبية متبادلة. في الوقت نفسه الذي تحكمت فينا بوسائلها او وسائطها ومكتشفاتها الأعلامية والتسويقية والعلمية الفائقة القدرة. جيش العاملين (التقنيين) هذا بتنا بعضاً منه سواء بوعينا او بدونه، ربما لكون التقنية هي سمة عصرنا والتشكيل هو الآخر لا ينفصل عنها الا بحدود المخيال الفردي الذي يحدد معالمه السرية.

تسويق الثقافة وهي الآن سوق هائل يستوجب اختراق المجتمعات المتجاورة افقيا وعموديا. كبضاعة قابلة للتبادل من خلال اكتشاف شفراتها او رموزها الأبداعية التي تتعدى حدود منشئها، ومن خلال مسحها وهضمها لجغرافيا الثقافات المتعددة. وبقدر ما تبدو نتائجها غريبة او اليفة فإنها تحاول وباستمرار التحايل على مسحة الأغتراب هذه. وما يساعدها على ذلك سطوة وسائلها الصورية التي باتت من خلال اكتشافاتها المتتابعة تخترق او تحدد سلوكياتنا ، و بما إننا لا نستطيع تجاوز فضاءاتها التي تحيط بنا باستمرار، والتي أصبحت جزءاً من فعالياتنا في الوقت نفسه. عالم الصورة هذا اشتغل على محاولات الغاء بعض من فرديتنا التي نجاهد للحفاظ عليها كمنفذ اخير لأحلامنا. وليس امامنا الا ولوجه بادواتنا الشخصية وبوعي مواز له. اذا كانت المصطلحات كمفاهيم معرفية قابلة للأنزياح او التجاور او التقاطع، فان مصطلح (الفنانين التشكيليين الأجانب) الذي يعم أوربا مصطلح ملتبس بنياته. وبحدود فهمنا لثقافة ما بعد الحداثة التواصلية بوصفها ثقافة أفقية عابرة لمفهوم الحدود القارية. من هنا اجد انتفاء هذا المصطلح (الفنانين الأجانب) بحدود الأبداع الفردي الذي هو سمة العصر. كذلك بحدود التحرر من عقلية النموذج المحلي الملتبسة. فان كنا ابناء الأنترنيت والعولمة الثقافية والمعلومة الفائقة الشاملة فليس من المعقول ان نكون ايتاما بحدود عقلية الأنغلاق النموذجية او المحلية. وتاريخ التشكيل الحديث والمعاصر غني بالأمثلة العابرة الحدود، وأكثرهم فنانون مؤسسون لمدارس وانجازات تشكيلية خارج بلدانهم الأم. اشاعة المعلومة والذائقة اسست شموليتها و أصبحنا نعوم في فضائها بارادتنا او بدونها، وبتنا نتجذر وسط فضاء الثقافة الثالثة كاقتراح مستقبلي خاضع للتحويل عبر مسار تفكك منظومات الأساليب التقليدية الموروثة وعبر فضاء اثيري لا تحده حدود.