دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الانتماء في العمارة العربية الاسلامية ضمن المشروع الجمالي للحداثة
المصدر:	المجلة العربية للثقافة
الناشر:	المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
المؤلف الرئيسي:	عبد، جمال هشام
المجلد/العدد:	مج 13, ع 25
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1993
الشهر:	ربيع الأول / سبتمبر
الصفحات:	108 - 135
رقم MD:	133052
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الهندسة المعمارية، الحداثة، العمارة الاسلامية، التراث العربي، المدن العربية، التخطيط العمراني، التصميم المعماري، الآثار الاسلامية، القصور، ترميم الآثار، صيانة الآثار، الحرف اليدوية، الزخارف الاسلامية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/133052

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الانتماء في العمارة العربية الاسلامية

ضمن المشروع الجمالي للحداثة

الأستاذ جمال هشام عبد

«ان بزوغ» «الماضي المسقط»[1]، يحدث فيما يخص قضية الانتماء والمجتمع شرخا أساسيا بين وقت التلفظ وفضاء الذاكرة. ولا تكون هذه الوقتية المترددة زلة بلا حدود منتهية؛ بل هي كيفية لفض الاشتباك الحاصل بين الماضي والحاضر لفتح آفاق جديدة للمراجعة والمبادأة »[2].

سواء شئنا أم أبينا، تمر مجتمعاتنا المعاصرة بمرحلة تتجه فيها التطلعات نحو المنتجات التقليدية بمثابة رد فعل لفقر البيئة الحديثة الصامتة المعاشة. بدأ المستهلك في الغرب، وبعد نصف قرن من التمسك بمنتجات المكننة، بالتطلع لاقتناء كل ما يقترن بالمنتجات اليدوية؛ فأصبح الناس أكثر استعدادا لشراء واقتناء هذه المنتجات الحرفية رغم غلاء ثمنها. تتضح هذه الحالة في البناء أيضا وبشكل لا ينافذه مثيل في القرن الأخير. تتجلى هذه الحالة كذلك في تفضيل المتبضعين للخزف المفخور طبيعيا بمثابة بديل للأوعية المنتجة صناعيا (البلاستيك) والتي كثر استعمالها في السنين المؤخرة. وكذلك يتم تفضيل الانسجة المحاكة يدويا لغنى مظهرها على الانسجة القطنية المصنعة في المعامل. يترجم هذا الاهتمام في العمار بالرجوع إلى الطابوق (الطوب الناري) المقطع يدويا رغم ارتفاع ثمنه نسبة لمواد أخرى. من الأمثلة على ذلك تجارب محلية في البناء من مادة الطوب الطيني (غير المفخور أحيانا) من قبل معماريين مشهورين مثل عبد الواحد الوكيل أو تجارب أخرى جرت في منطقة الديماس قرب دمشق، لينتشر هذا الأسلوب في البناء في البلدان المجاورة بمثابة دليل لظهور مطلب اجتماعي الا وهو العودة إلى الأساليب التقليدية في البناء والتوصل إلى لغة معمارية تمت بصلة إلى حضارات الماضي وبالأخص من خلال العمارة الحرفية ـ عمارة البنائين. هذا التوجه ان دل على شيء فهو يؤكد مدى حاجة المجتمع لتعويض النقص الحاصل في القيم الجمالية المرتبطة بالعمارة الحرفية اليدوية. ويتعدى هذا التيار منطقتنا ليصل إلى الغرب أيضا، اذ نرى رغبة متزايدة في انخراط الناس أنفسهم بالأعمال اليدوية وذلك على أصعدة مختلفة من أنشطة المجتمع. نجد كثيرا من النساء، مثلا، قد استعدن اهتمامات كالتطريز والخياطة، كذلك الرجال، اذ كثرت

اهتماماتهم بالحرف اليدوية كالنجارة وغيرها في المنزل. ويشجع هذا السلوك في انتشار كتب تعلم الحرفة البنائية وممارستها ذاتيا، («Do-it-yourself» books) وبرامج تلفزيونية تسلط الأضواء على بيوت مبنية بهذا الأسلوب الحرفي («craftsman» house). يستتبع ذلك تطور جديد، في بلاد العالم العربي بشكل أخص، في وعي الانسان لهذه الأعمال الحرفية ومواصفاتها بشكل لم يظهر للوجود منذ عشرين أو ثلاثين عاما. يلاحظ في مصر مثلا، ازدياد الطلب على شراء الأثاث الخشبي المزخرف والمطعم بمادة الصدف وكذلك المشربيات الخشبية، مما شجع الحرفيين على العودة لانتاج مثل هذه الأعمال الحرفية.

تظهر الجهات الرسمية في العالم العربي الاسلامي، اهتماما ووعيا متزايدين تجاه المحافظة على النصب والقصور القديمة، بل ويتعدى هذا الاهتمام ليصل إلى محاولات الحفاظ على ما تبقى من أحياء سكينة تقليدية في مراكز المدن القديمة وبشكل لم يشهد له مثيل من ذي قبل[3]. كما ونلاحظ من جهة أخرى اقبالا متزايدا من قبل هذه الجهات الرسمية على توظيف الحرف البنائية التقليدية القديمة في بناء مشاريع جديدة يؤمل لها ان تعكس انتماء من خلال هويتها القومية[4].

يقوم بعض المعماريين العالميين بتأييد التوجه للرجوع لهذه الحرف اليدوية، منهم معماريون مشهورون مثل ليون وروب كرييز (Leon & Rob Krier)، وجورجيو غراسي (Giorgio Grassi)، وعبد الواحد الوكيل وإلى حد ما شارلز مور (Charles Moore)[5]. ويمكن تفسير هذا الرجوع على انه انعكاس لحاجة المجتمع أو حنينه إلى قيم ومعاني تم فقدانها في البيئة المحيطة. وتتردد في الحوارات المعمارية مؤخرا صرخات احتجاج معترضة عمليات التغريب والعزلة للانسان، المنعكسة لحنينه إلى هذه المعاني المفقودة في محيطه، والتي سببتها الأشكال الحديثة المبنية حوله. كما نجد من خلال هذه الحوارات، التي تتعرض للمشاكل النفسية والاجتماعية النابعة من العمارة الحديثة، اهتماما وانشغالا مولعين بالبحث عن الهوية الحضارية، من خلال تاريخ وتراث يربط التوجهات الفكرية المعمارية المعاصرة بالعمارة الحرفية (Vernacular Narratives)، سواء بشكلها الفعلي الموجود في المدن أو بشكلها النصبي التذكاري (Monumental)؛ والتي اخذت بالاختفاء لتحل محلها « خليط من طرز بشعة أو في افضل الأحوال طرز غير متميزة. وفي كلتا الحالتين فهي تعتبر أمثلة منقولة من أنماط غربية طفيلية وغريبة ومتبناة على أساس صفتها الشمولية وتطبيقاتها العالمية »[6-7]. وينحصر هذا الاهتمام في احياء المهن والحرف البنائية التقليدية القديمة ضمن اطر تصميم معماري يرفض المبادىء الجمالية « الحديثة » وينخرط في تجارب لاشكال ومبادىء جمالية نابعة من العمارة القديمة الماضية؛ في بحث عن الهوية الحضارية.

يعتبر الهدف الأساس من هذا البحث، شجب هذه المقاومة الدفاعية والتي تظهر في الطروحات الراهنة المبنية على ردود فعل كهذه تحمل في طياتها خصائص انقسامات داخلية لمشروع الحداثة الجمالي والتي تعارضه بكل صلابة. سيتم محاولة كشف النقاب عن العلاقات المتداخلة بين العمارة المتمنعة ومشروع الحداثة الجمالي من خلال :

أولا، تحديد الأسس التي ينبني عليها تصور أسباب عملية التغريب للانسان عن بيئته وأسباب التضارب العميق بين العوامل الانسانية والعقلانية الموضوعية، والتي تستمر في في المكوث، والتأثير على العالم المعاش.

ثانيا، ستتم محاولة التركيز على هذه الاهتمامات الانسانية المتفاعلة مع ادراك الاستاطيق « الحديث » المعاصر (modern aesthetic perception) والتي تنمي عن الانزلاق المقلق بين الأبعاد الوظيفية والأبعاد الادراكية الاستاطيقية للهندسة. ومن ثم ستحلل طبيعة ادراكنا الجمالي الحديث مع تحديد التغيرات الجذرية للادراك الجمالي التقليدي، وأثر هذا التغيير على دور ومكانة الحرف البنائية في انتاج العمارة المعاصرة.

وعوضا عن البدء من تحليل هذه الطروحات ككل، يرتأى هنا الانطلاقة من تحليل الظواهر الجزئية للحقيقة الاجتماعية المنبثقة من خلال حالتين دراسيتين منفصلتين واللتين تكونان محورا تدور من حوله التساؤلات السابقة الذكر[8].

ان الحالتين الدراسيتين محل البحث تطرح أساسا لتحليل القيم الجمالية والظروف البيئية المحيطة والمؤثرة في العمل الفني. تحاول هذه الدراسة ان تلقي مزيدا من الضوء على الانقسامات الحاصلة بين الامكانيات الوظيفية والجمالية للحرف، وبالتالي يتسنى لنا من خلالها تقييم تيار احياء هذا الفن العربي الاسلامي القديم بمثابة وسيلة ناجحة لايجاد الهوية « العربية الاسلامية المعاصرة ».

وهاتان الحالتان هما :

1 ـ اعادة احياء قصر خالد العظم التقليدي وتحويره إلى متحف. فلغرض ترميم وإعادة القصر إلى حالته الاصلية استعانت دائرة الآثار والمتاحف في سوريا بالتقنيات التقليدية وفي مراحل معينة تم استنباط تقنيات خاصة للتغلب على بعض الصعوبات التقنية غير المجدية اقتصاديا. يمثل قصر العظم نموذجا يطرح كيفية التعامل مع الحرف البنائية اليدوية ضمن بيئة تقليدية.

2 ـ احياء وتحديث بيت تقليدي ذو الفناء الداخلي في مدينة حلب القديمة للاستجابة للمتطلبات الحياتية اليومية المعاصرة. تكمن أهمية هذا المثال ضمن سياق البحث في تقليص هذا البيت التقليدي المحدث لرؤية واضحة لما نسميه هنا حالة « الرؤية المتحفية » أو « عوارض المتحف » (Museim Syndrome). وسنناقش موقفنا من الأعمال الفنية والقوى التي ساهمت في تكوين هذا الموقف، من خلال هذا المثال وكذلك الذي سبقه.

وباختصار، يكون هذا البحث محاولة لتقييم برنامج مشروع البحث عن الهوية الحضارية، من خلال العودة إلى العمارة القديمة والأعمال الحرفية، على صعيدين مترابطين :

الأول، القاء نظرة فاحصة على القواعد الانتقادية التي يبني عليها هذا البرنامج رفضه للهندسة الحديثة؛ والتي تحرك تنازعات متعددة الأوجه بين الماضي والحاضر، وبين التقاليد والحداثة، وبين العواطف والعقلانية، والتي تنبع من خلافات قديمة قدم مشروع الحداثة. والثاني، معالجة موضوعين أساسيين اثنين يختص أولهما بعملية التأمل الجمالي للاعمال الحرفية بينما سيهتم الثاني بجدوى ربط الحرف البنائية التقليدية بانتاج العمارة المعاصرة لغرض الوصول إلى عمارة تحمل سمات « عربية اسلامية ».

ان تأمل مصادر الاحساس بالأزمة الناشئة بين المجتمع وبيئته « الحديثة » يميل إلى التركيز على التغيرات الحاصلة بالمهنة المعمارية اما من خلال الاشارة إلى العلاقة المتغربة بين الأطراف الثلاثة المرتبطة بانتاج العمل المعماري أي، المهندس المعمار، والبناء، والمنتفع من البناء أي مستعمله، والتضارب في رؤية المهندس المعماري ودوره سواء كان من معماريين النخبة (elitist) أو البنائين السليقيين (egalitarians)، حسب تعبيرات هانس هارمز (Hans Harms)[9]، أو إلى اتجاهات تصميمية يختارها المعماري. ان الفصل بين « الأرواح والأشكال، وبين الأشكال والحياة »[10]، قد جوبهت وبشكل متساو من قبل كل من فرانشيسكو دالكو (Francesco Dal Co) وسيد حسين نصر. فبينما كان الأول يربط الأزمة « بالجماليات العظمى » ولغات التمثل والاظهار التي تنحو إلى تصعيد أزمة النشاط المعماري[11]، يربط الأخير هذه الأزمة بالتغييرات السلبية الداخلية للفرد المعاصر والتي نشأت عن الحداثة والتحديث. يربط الناقد سيد حسين نصر هذه الصراعات بالتغيرات الحاصلة من قبل الحداثة والتي أدت إلى تهشيم وعي الجمال الوجداني والمرتبط برموز مستنبطة من القرآن الكريم واستبدالها بواقع مادي متضمن لجميع الانقسامات والتناقضات الاجتماعية التي تفرزها الرأسمالية الحديثة. فيرى نصر، ان العلمنة تتسبب بفقدان المعماريين المعاصرين لحسهم الجمالي الداخلي، ووقارهم وانسجامهم، واصالتهم التي ميزت مصداقية توجه الروح الاسلامية[12]. على النقيض مما سبق يرى محلل آخر، ذو نظرة علمانية، في هذه الأزمة مرحلة انتقالية حتمية، تمر بها مجتمعات الدول النامية كما مرت بها مجتمعات الدول المتقدمة في انتقالها من مرحلة ما قبل انصناعية إلى المرحلة اللاحقة الا وهي عصر المكننة الصناعي[13].

تتسع هذه الأزمة والاحساس بفقدان الهوية الثقافية بمداها وتاريخها إلى ما يتعدى العالم العربي الاسلامي. اذ انها تعتبر ظاهرة مرافقة لتطور المجتمعات الحضرية، وقد أخذت حصتها الوافرة من الدراسة والتمحيص من قبل النقاد والمؤرخين والمعماريين المعاصرين والتي ركزت في دراسة اسباب هذه الظاهرة اما على الشكلية (Formalism) والتي اعتبرت بمثابة أساس لمدرسة العمارة العالمية (The International style)[14]، أو بشكل أكثر شمولية وعمق على فكر الرأسمالية[15] ومشروع الحداثة[16]. وبما انه ليس هناك سبيل لربط دقيق بين المسببات والنتائج، يرسم البحث الخطوط العريضة للتركيبة الناقضة لبرنامج العمارة المعارضة والتي تشجب مشروع الحداثة وتؤيد الرجوع إلى التقاليد ـ هذه التركيبة المبنية على

المفهوم « الرسمي » والذي لم يعد يمكن الدفاع عنه أو الاحتفاظ به الا وهو مفهوم كون الحداثوية : « مبدأ غائيا مبنيا على منطقه الخاص الداخلي، والذي ينعكس تعبيرا صريحا وواثقا لحالة الحداثة المؤصلة جذورها في حركة التنوير الفلسفية ولعملية التحديث المندلجة من خلال الثورة الصناعية »[17]. فأتى الطرح الناقض على الشكل الآتي :

عكست أفكار ونظريات كثيرين من الرواد الطليعيين (Avant-Garde) التوكيد على العقلانية والتغيرات الجذرية في الوعي الزمني، فانحصر البناء على دوره الأولي المرتبط بالمادة والواقع، معبرا عن حالة مجتمع قد فتن بالاقتصاد السياسي، والانتاج، والاستهلاك[18]. فأتت سلسلة من التطورات في نظريات الاستاطيق، وفي المنظار نحو التاريخ، وفي الانشاء، وفي الانتاج، لتتدخل في تغيير بناء القواعد الموضوعية (Sachlichkeit) والعقلانية البنيوية (Structural Rationalism) في القرن التاسع عشر من مبادىء الحرفة إلى مبادىء المكننة. فتم تجسيد هذه المبادىء في أعمال المهندسين المعماريين الغربيين في أوائل القرن العشرين. وترددت فكرة التزاوج الحاصل فيما بين المكننة والفن المتمثل في مفهوم تحويل الأبنية إلى « مكائن وظيفية » (Functional machines) فتجسدت هذه الأفكار في أعمال لو كوربوزييه (Le Corbusier) مثلا وكذلك في الطراز المميز والمنبثق عن تيار الدو ستيل (De Stijl) والحقبة الأخيرة لمدرسة الباوهاوس (Bauhaus).

رأى المهندسون المعماريون المرافقون لهذه التيارات في المكننة المتسارعة، أي الازدياد بالتوجه للتصنيع، سببا للتغييرات الاجتماعية الجذرية، والتي أدت في النهاية إلى « ... رفض شامل لما اتبع سابقا، في صياغة قيم جمالية جديدة أكثر ملاءمة للعصر الحديث »[19].

لم يضع المعماريون الحديثون حدا لتغنيهم واعتزازهم بمزايا الماكنة وتخطوا جميع الحدود في اسقاطهم ورفضهم لكل ما يمت بالجماليات الحرفية بصلة والتي تم تناقلها من جيل لآخر، فقط ليستبدلوها بجماليات رافقت عملية التصنيع أي ما يسمّى بجماليات الماكنة (Machine Aesthetics). وبدأ الاعتراف بأسس جمالية جديدة في التعبير اقتصرت حول : الدقة، والحساب، والتجرد من الاخطاء، والبساطة وأخيرا الاقتصاد أي التوفير؛ وتضمنت النتيجة استلابا كبيرا وسيادة وطغيانا بكل ما هو موضوعي ومجرد[20]. من التعليقات حول هذا الموضوع كتب نيل ليفين (Neil Levine)[21] : « نتجت معادلة الحداثة بمفهوم التجريد عن الرفض الشامل للأشكال التقليدية والزخرفة، والصور الرمزية، والعمارة الحرفية ذات الأشكال الثقيلة، والتناظر، وكل الصفات الشكلية المرتبطة بالطرز التاريخية »[22]. كان الهدف الأساسي السمو فوق العالم الذاتي غير الموضوعي للوصول الى بيئة مجردة وموضوعية؛ وكان بناء هذا الهدف معتمدا على اعتقاد راسخ بأن الانسجام بين الطبيعة وعمل الانسان خرافة يبتعد عن كل ما هو حقيقي ونقي[23]. اختصارا لما سبق، يمكن القول بأن المهندسين المعماريين رأوا في بدايات الثلاثينات من هذا القرن، في الأشكال الهندسية غير المزخرفة والمبسطة نتيجة طبيعية لعصر الآلة ـ أي بكلمات أخرى أنه يمكن من خلال موضوعية

وصفاء ونظافة الشكل، خلق بيئة « متحررة » من قيود واغلال التقاليد وشرك العادات والمعتقدات الاجتماعية التي تحمل طابع الخصوصية ـ اذ ترسخت لديهم قناعات بكون هذه القيود عائقا في وجه التقدم الحضاري وكذلك كونها غير لازمة أو مهمة بأي شكل من الأشكال للطابع السائد في معيشة القرن العشرين.

وتبدو الفردية في مجالات الانتاج نادرة في عالم تجريدي مبني على أسس المكننة[24]، وهكذا لم يكتف المهندسون المعماريون بمجرد التعالي عن عالم الذاتية بل ولقد تعدوا ذلك بالقاء مسؤولية هذا التغير على عاتق كيان اجتماعي بأكمله، فأتى تصورهم للحلول المطروحة ازاء مشاكل تخطيطية على مستوى الكل. فأتت « المدينة المشرقة » (Ville Radieuse)، و « المدينة المحايدة » (Cite Neutre) كحل يلغى به أسلوب التخطيط القديم الذي قسم المدينة إلى أحياء ذي استعمالات أراض متعددة والتي أضفت خصائصها المتميزة على هذه المدينة. فحلت المخازن الكبرى (Grand Stores) مكان المحلات التجارية الصغيرة، كما سادت وسائل انتاج الجملة وانظمة للبناء القياسي والمصنع بمثابة حلول انسجمت مع طابع عصر الصناعة.

بدأ تمركز الصناعة وحل عمال المصانع مكان العمال الحرفيين فأدى ذلك إلى تدمير اقتصاد الحي الواحد وحولته إلى نظام اقتصادي يتعامل مع أسواق استهلاكية أكبر حجما. واستتبع ذلك تقليص الملكية الخاصة شيئا فشيئا لتقع تحت سيطرة عدد أقل من الأفراد. كما تجزأت المهن إلى أخرى أصغر منها وأكثر تخصصا لغرض جعلها أسهل للتعلم والمكننة. أما في مجال العمارة فقد قام المهندسون المعماريون، وضمن اطار « المدرسة العالمية في العمارة »، وبالتحدد بأساليب المكننة مما دعا إلى توحيد الانتاج مؤديا بالنتيجة إلى أشكال هندسية سهلة التصنيع.

بشكل عام، كان جل اهتمام رافعي راية الحداثة، الانقطاع عن الماضي والتجنب بل الهروب من قوانين الاستمرارية، وقد أدى هذا السلوك إلى رفض الاستفادة من خبرات الماضي واستبعاد أية محاولة للتطوير والبناء استنادا إلى الخبرات الموجودة. يزخر تاريخ الحركة الحديثة في العمارة بأمثلة التغاضي المقصود عن أمور تصميمية بيئية وانشائية تحت ضغوطات النظرة الهندسية الدوغمائية « المعتقدية ».

ايجازًا لما سبق، يمكن القول بأن مهندسي الحداثة اعتقدوا بأنه يمكن من خلال تقنية حديثة، الوصول إلى خلق عالم جديد بل وانسان ومجتمع أفضل ـ غير أن هذه العمارة الحديثة لم تستطع فعليا أن تترجم أهم دعائمها الا وهو الأساس الاجتماعي إلى حقيقة قائمة؛ ففكرة كون الوظيفة (أي نفعية العمارة) وسيطا عالميا بين الانسان والأشكال المعمارية الناتجة ـ أو بالأحرى، اتباع الموضوعية والعالمية لتعريف الحاجات الانسانية على أنها مجرد وظائف وكيفية تلبيتها ـ أدت إلى انحطاط واختزال لقيم الانسان محولة إياها إلى أشكال مجردة من المعاني ونموذجية متكررة.

عانى هذا الانسان من حرمانه من جميع القيم المتجذرة في أعماق وجدانه وفرديته وحضارته وتراثه وتقاليده من خلال عملية استبدال الصورة الشاملة لكيانه ووجوده بذلك الوجود الفيزيائي المتمثل في العمارة الحديثة، علما بأن تلك المزايا كانت تعني له الكثير من الأمور مثلا، الهوية الحضارية، وشعوره بالانتماء وأخيرا كانت تضفي المعاني على حياته وعبر العالم من حوله.

بتأثير عمق الموقف الانساني والنقدي المشكل بمثل هذا لمشروع الحداثة، تكمن ظاهرة الشك الذاتي للحداثة. يخبرنا الآن كوهون (Alan Colquhoun) بما يلي : « بدأ لو كوربونييه في الثلاثينات بادخال العناصر الطبيعية والمحلية إلى عمله، وحاول ج.ج. أود، والذي كان مشاركا مع حركة الـ « دي ستيل » إعادة ادخال الزخارف في أبنيته كما وطور « الفار ألتو » أسلوبا في التصميم المعماري افسح فيه المجال بوضوح إلى عوامل « غير عقلانية » ونفسية[25]. ان الحنين إلى « البيت المفقود »[26] والذي أعلن عنه في إحياء وإعادة خلق بيئة داخلية مترعة بمعالم؛ « حليات على الرفوف، غطاء الكرسي، شيء ما شفاف على النافذة ... »[27]، هي أساسا حالة حديثة ترادف بشكل متساوق توقا تاريخيا، أو احساسا بفقدان امكانية تعويض معان السكن المرتبطة بمفهوم السكينة والمعيشة المنسجمة (Dimorare) وإدراكا طليعيا لمسكن مقدر له من قبل طقوس « عبادة التقدم » ومتطلبات حاضر يختزن في داخله بذور التغريب الحضري. ذلك التغريب الحضري الذي، حسب قول بنجامين كونستانت (Benjamin Constant)، يمثل استتباعا لتركيزة دولة تكثف القوى الثقافية والسياسية، حيث التقاليد المحلية والروابط الاجتماعية تعاني بضراوة : ـ « الأفراد، [المزاحمة بالظروف الاجتماعية السائدة للانتاج والاستهلاك]، غرباء عن مسقط الرأس دون الاتصال بالماضي، يحيون فقط في حاضر آني بعد ان قذفوا كجزئيات على سطح فسيح، منفصلين عن مسقط رأسهم الذي لم يعودوا يرونهُ »[28]. بالاضافة إلى ذلك، فان ادراك الحاضر، أو « الانا » الديكارتية، تقود إلى وجهة نظر نسبية لا يمكن تجنبها للماضي وبالنتيجة ترجع إلى المقدمة منظومة الانقسامات الأساسية ـ بين الماضي والتقليدي من جهة والحاضر والحديث من جهة أخرى ـ والآتية من المشروع النهضوي والذي يعكس الاحساس المتعدد الأوجه بالأزمة للنظام القديم في القرن الثامن عشر. ان البحث عن الهوية الحضارية من خلال عمارة تزعم دمج الألوية (Instrumentalism) مع الشكلية (Formalism) المقيدة بأشكال تاريخية، تبدو انها تسعى إلى محاولات شاهدناها سابقا ضمن مشروع التنوير، وتاريخية القرن التاسع عشر (Historicism)، وإلى حد ما أعمال لوكوربوزييه الذي كان واعيا للتناقض الداخلي في محاولته لاظهار تضارب الشكلية المطلقة مع القوى المنتجة في المجتمع[29].

خلال بحثه (Querelles des ancienes et des modernes) قام كلود بيرو (Claude Peirault) باستعراض سلسلة الحوارات بين القديم والجديد، العقلاني والعاطفي، « البداية » و « الرمز الثقافي ». حاول الفلاسفة الماديين وبعض كبار المقاولين (Private Enterprenens) والمعماريين، وممولي الدولة، الذين خاضوا في أقطاب العمارة « الجديدة »

ان يتوصلو إلى حل لهذا التوتر بالباس ثوب فكرة التطور على الوظيفة البدائية للقدماء[30-31]. فمن خلال المصطلح الكلاسيكي، للايماء (مبدأ المحاكاة والتقليد)، قام آبي لوجييه (Abbe Laugier) في فكرة الكوخ البدائي بتجسيد المقياس المعماري الحديث والمشتق من المنطق الداخلي للعمارة، معطيا في هذا الكوخ مثالا توضيحيا للعمارة الحديثة وساعيا إلى « تنقية » العمارة من أدران الاستعمالات والتغيرات خلال التاريخ، أبعادًا للهوة الحاصلة بين الشكل والوظيفة بتوحيد أصول العمارة وحصرها في « المبدأ الواحد »[32]. ولكن إعادة البناء المفترضة لأبي لوجييه، للأصل الطبيعي للعمارة، قد فشلت بالأخذ بالاعتبار أو تفسير «انطلاق فن العمارة من خلال التجاوب مع الحاجة المجردة»[33]. بالتالي، فقد حافظت على استمرارية الحوارات حول موضوع العلاقات الفنية المحددة بالحاجة والتي طلت مفتوحة وقيد التداول في خلال القرن التاسع عشر. بالاضافة إلى ذلك، فان الفلسفة الوضعية للقرن الثامن عشر وبروز مواقف جديدة تجاه دور التاريخ في تكوين القيم الحضارية الحديثة، ساهمت في فصل الألوية (Instrumentality) المجردة عن المعنى وطبعت تداخل الشكلية الكلاسيكية للعمارة المستوعبة في العملية الانتاجية بالطابع الدقيق المتوتر. فالنسبية المتضمنة في تاريخية القرن التاسع عشر قد جعلت البحوث الحثيثة عن الطراز المناسب للعصر محصورة فقط من خلال إعادة « بناء » الماضي بصورة مبسطة واختيار نموذجي لـ « عصر ذهبي » يمثل مرحلة أكثر « مصداقية » و « صفاء » من الزمن الحاضر. في القرن التاسع عشر في أوروبا، مثلت الغوطية ذلك. فحملت الشكلية المتمثلة بالعمارة الغوطية أبعادا فيما وراء امكانيتها لايحاء طابع شاعري معين أو أفكار أخلاقية معينة لتكرس العرف في العمارة، ليس لتمثيلها نظاما مطلقا وثابتا، ولكن لاحتوائها على المبدأ التشغيلي المعاصر (Process). اذ نجد خصائص رومنسية ووضعية لهذا الموقف تجاه الغوطية، فان فكرة الابداع الآني للفنان الحرفي، وكذلك تجسيد المبادىء العقلانية ـ التي تتجنب تطبيق قواعد ثابتة ـ كونتا الديناميكية المشغلة له. وفي خضم البحث عن طراز العصر (Zeitgeist)، أصبحت العمارة الغوطية قادرة على تمثيل قيم مجتمع عضوي، كما وأنها أضحت أداة ناجعة بيد مجتمع أخذ بالتطور الحثيث، يتجلى التطابق فيما بين الوضعية والتاريخية (Historicism)، مثلا في بحث فيوليه لو دوك (Viollet-Le-Duc) عن جوهر العمارة الغوطية، والذي تم اختزاله إلى « مجموعة من مبادىء معينة لغرض التزود بنموذج ديناميكي للممارسة المعاصرة »[34].

ساهم في توقف نشاط حركة إعادة احياء الطرز القديمة، في بدايات القرن الحالي، نظرية في الفن عززت « مبدأ الغموض »[35] على التقليد (المحاكاة). وأدى هذا الطابع المتغير لفكر القرن العشرين، إلى اتخاذ الشكلية[36] طريقا من اثنين. الأول المتمثل في التأثير المستمر للتاريخية حيث تعرض وتفهم أجزاء كبيرة من التاريخ : « وكأنما هي لحظات مستمرة ومتواصلة يتوازن ويتطابق فيها الفكر والذاكرة بامتداد وشمولية واحدة »[37] ضمن هذا الاطار المرجعي، يشدد المعماريون على الرابطة العضوية بين العمارة من جهة والمجتمع والثقافة من جهة أخرى، آخذين الابتعاد عن البحث عن الشكل المبتكر لكي يعيدوا تأسيس لغة شكلية

مشتركة مستندة إلى انماط معروفة. هذه الأنماط، التي تعتبر حالات مميزة ببقائها واستمراريتها تاريخيا، تفرض حضورا من خلال قصص وآثار للهوية الحضارية كما وتعتبر محملة بـ « افادات بواقع حال الشكل الغني بالمعاني والذي يحتمل إعادة تفسيره مرارا وتكرارا في ظروف تاريخية مختلفة »[38]. ومن خلال هذا المنظور فان العناصر غير المتغيرة من العمارة سينظر إليها على انها : « غير قابلة للتغيير أو التحول من وراء تجريد العمارة ذاتها كحقيقة اجماعية وحضارية »[39] ان إعادة احياء التقاليد الحضارية لأوائل القرن التاسع عشر للطبقة البورجوازية الالمانية من خلال نشاطات الـ (Deutscher Werkbund) قد أخذت اتجاهات متوازية. ان بيت فيرنر (Werner) الذي صممه ميس فان در روه (Mies Van Der Rohe) في العام 1913، أو النسخ الأكثر كلاسيكية لكل من مصنع (AEG Turbine Factory) لبيتر بهرنس (Peter Behrens) والأسواق ذات المماشي المعقودة في معرض دويتشر فيركبوند في كولون (Cologne) لاوسون هيمبل (Oswin Hempel) تمثل محاولة لاعادة تأسيس لغة، قابلة للمشاركة، لعمارة يمكن ان تعكس الخصوصية القومية لالمانيا وتؤكد وضعها العالمي التنافسي في أوروبا الحديثة.

لقد انتقد أدولف لوس (Adolf Loos) الدويتشر فيركبوند على أساس أن « البيت التقليدي الألماني » المسمى (Heimatkunsten) يشكل تعارضا مع مبدأ الحضارية أو المدينية وضرورة التغيير تحت الظروف المتحولة ـ التقنية والاجتماعية والروحية ـ للحظة الراهنة[40]. ومن جهة أخرى، فقد رأى آلان كوهون (Allain Colqouhoun) المشكلة في ربط النمط (Type) إلى صورة ذهنية جامدة : « حيث انه لا توجد علاقة ثابتة أو مطلقة بين المؤشر والمؤشر إليه؛ فان الأشكال الفنية والتي تمثل الحقيقة من خلالها تتغير فعلا »[41] « ويستتبع ذلك »، يضيف كوهون، « ان العمل الفني والذي يعتمد بوعي ذاتي طرازا تاريخيا، مقدر له ان يعكس، بطريقة ما، البعد الزمني للمتلقي، اذا لم يكن هنالك وعيا كهذا، سنكون في وضع يبدو فيه الرابط الطبيعي وغير الاشكالي موجودا بين الطراز والمعنى والشكل والمحتوى. وبدلا من الطراز الذي يجب أن يبدو كجهد يبذل لخلق معنى ما، فانه يظهر وكأنه الحل الذي يثبت المعنى عن طريقه. ان البناء الذي يستنسخ طرازا بهذه الطريقة يتظاهر بأنه يستخدم لغة شكلية ثرية بينما في الواقع، فانه يستخدم كلمات تعكس معان مسبقة الصنع. وبدلا من الأشكال التي تبدو شفافة إلى الواقع، كما قد ظهرت عندما استعملت اصلا، فانها تبدو وكأنها أيديولوجية بحتة »[42].

تكمن قاعدة أخرى لأسس الشكلية للرواد الطليعيين (Avant-garde)، والتي تختلف عن قاعدة العودة إلى الأنماط التقليدية، ضمن مجالات الرومنسية للكلاسيكية الجديدة (Neo-Classicism) المؤكدة على التسامي وعلى الرعب الهادىء الناتج عن تأمل الأشكال الافلاطونية. من المعروف ان كتابات وأبنية لوكوربوزييه تخلق انعكاسا لفكرة القانون الطبيعي والعودة إلى المبادىء الأساسية للأشكال الفنية. ان اقراره بالتوتر الناشىء ما بين الاعتبارات الاقتصادية والجمالية، والتي عبر عنها بالكوخ المزخرف في القرن التاسع عشر، لاقى طريقه

خلال عمارة عرفت على انها « تلاعبا بديعا، ومدروسا، وصحيحا، بالكتل وتشكيلاتها تحت الضوء ». لقد اعتبرت الأشكال الحسية الافلاطونية بأنها تعكس حقيقة ملموسة ـ هيئت في البدء من قبل المهندس الذي يتبع القوانين الطبيعية ويجمع بين الاقتصاد والوظيفة ـ المتحققة من خلال العلاقة المتناسقة لحالة الضخامة والابهة الافلاطونية والنظام الرياضي.

يزودنا كوبوزييه في كتابه « نحو عمارة جديدة » باطار نظري لنوع عمارة موضوعة بتحفظ بين المدرسة البوليتقنية (Ecole Polytechnique)، المتناغمة مع متطلبات العقل وبالنتيجة مع الحداثة، ومدرسة الفنون الجميلة (Ecole Des Beaux-arts) « جماليات المهندس » (Engineer's Aesthetics)، ان يجد مكانا للجمال في الحل العقلاني والاقتصادي، فان أعماله وكتاباته تبرهنان على رفضه تبسيط العمارة إلى فرع من الهندسة. وباعتبارها نشاطا فنيا فان العمارة، بالنسبة إلى لوكوربوزييه، هي تصعيد جمالي لعمل المهندس، اذ تتطلب لغة شكلية تحفز، من خلال البصر، عواطف المتلقي[43].

كارتسن هاريس (Karsten Harris) يوضح هذه النقطة ليقول : « ما يدعوه لوكوربوزييه « جماليا المهندس » لا تنتمي إلى المهندس على الاطلاق. ولكنه بناء فناء، يحزن للانفصال الحاصل بين الفن والحياة، ويحلم بفن قادر على احتضان حقيقة عالم يتشكل باطراد بواسطة التكنولوجيا، دون انتقاص من مرتبته كفن. انه نفس الحلم الحداثوي الذي الهم « الكاتدرائية الحديثة » لغروبيوس (Gropius) : وهي ـ عمل المهندسين الحرفيين المرتقين إلى منزلة الفنان، والذين وعدوا بابعاد الفن عن انعزالية فن الصالونات، ليردموا الشرخ الحاصل بين الفن والواقع والذي من خلاله عانت الحداثة الكثير، وليصلوا إلى إيمان انساني جديد ». يعلق هاريس على هذا التطلع فيقول : « مثل هذا الأمل الانجيلي التبشيري يعد بلا جدوى. فحلم غروبيوس لم يبق غير مدرك فقط ولكن وعلى اعتبار انه نجح، فان النتيجة لم تكن لتكون عمارة انسانية. فالاشياء الجمالية هي الأخرى، أكثر من المكائن، غير قابلة للسكن. والذي يجعل منها كذلك، هو بالتحديد ما يحتوي قوتها وطبيعتها كأشياء جمالية : تكاملها واكتفاؤها الذاتي والذي يترك المتلقي المبهور واقفا امامها خارجا عن كيانها. حتى وان التحمت العلاقة بين الفن والهندسة، فان النتيجة ستظل عمارة غير قابلة للسكن »[44].

يعتقد منذ بداية هذا القرن، ان ما يحدد ماهية العمل الفني هو عمل تستلزم حالته موضوعا للتأمل، وعلى الأخص التأمل غير المكترث سوى بذات العمل الفني دون الأخذ بأي اعتبارات أو مصالح أو رغبات شخصية ذاتية كرغبة الامتلاك التي تراود المتلقي للعمل الفني. وخاصية العمل الفني هي التجرد من الارتباطات التصويرية، أو من نفعيته أو اخلاقيته[45]. ولسوء الحظ، فان هذا الموقف المجرد تجاه الأعمال الفنية قد أدى بالنتيجة إلى ادراك جمالي اختزالي مما أشاع نوعا من التبسيطية في إدراكنا الجمالي المعاصر إلى درجة أضحى معها دور الأعمال الفنية في مساكننا مقتصرا ان لم نقل هابطا إلى مستوى الأغراض الزخرفية. أضحى الشكل البسيط الصافي وذا المرجعية الذاتية المتجاوز عامة كل سياقاته المحيطة، عديم

الجدوى بالنسبة للقيام بأي دور خارجي عدا كونه شيئا للعرض والتأمل والتمتع به لذاته. وقد امتد هذا المفهوم ليشمل الأعمال الحرفية أيضا. وقد حاول الخزاف بول سولدنر (Paul Soldner) التصدي لهذا الموضوع الحيوي مرة ليقول :

« عندما نحصل نحن [الخزافون] على وعاء في الوتني (Whitney Museum of American Art)، حينها نعلم بأننا قد توصلنا حتما إلى شيء ما »[46].

والحقيقة، فان هذه التجربة الجمالية النموذجية تعد بمثابة تجريد متحفية للأعمال الفنية المعروضة. ان فكر قبول وعرض الأعمال الفنية من معرض ذي شهرة واسعة يجعل من السهل بمكان فهم القوة الكامنة التي تحاول ان تغير كيان الشيء من نفعية محضة إلى أخرى ذات قيمة فنية خالصة والتي استطاع مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) بشكل ميلودرامي ان يكشف النقاب عنها حينما اصطحب معه قطعة ذات خصوصية منزلية شديدة ـ وهي المبوله ؟! ـ مصنعة ومنتجة بالجملة من بين آلاف من مثيلاتها، ليجعل منها قطعة معلقة على جدران المتحف. وقد عبر البروفسور ابرامز عن رأيه لهذه الواقعة قائلا :

« ينصاع الكثير منا، حالما يتم امتصاص الصدمة الأولى أو الضحكة الهازئة أو الشعور بالاهانة أحيانا، للمتطلبات المؤسساتية، ليتخذ موقفا جماليا، ويأخذ بتأمل هذا الموضوع بحد ذاته، من انسجامه الشكلي المتقشف والبسيط وغيره »[47].

ولقد امتد هذا التحول الجاري للأعمال الحرفية إلى الأعمال الحرفية التقليدية السورية أيضا، سواء كان ذلك من خلال التحويل المباشر إلى متحف كما في قصر العظم، حيث جمدت أعمال الحرف البنائية وعرضت كمواضيع للتأمل ولاظهار حياة تقليدية مثالية؛ أو من خلال « الصاق » هذه الأعمال بداخل بيئة حديثة مجردة كمحاولة اضفاء سمة حضارية (Enculturation) للفضاء.

وقد تجسد هذا الأخير من خلال استعمال بعض الاقتباسات البسيطة من الماضي كما في قاعة التشريف للقصر الرئاسي، أو من خلال تجريد بعض الأعمال الحرفية اليومية من سياقها الحضاري والوظيفي لغرض تعليقها على الجدران ـ لمجرد العرض ـ كما في بيت نجاد الجابري ذي الفناء الوسطي في مدينة حلب القديمة.

تظهر هذه الحالات الطريقة التي سلكها ادراكنا الجمالي للأعمال الفنية اليدوية من خلال الادراك المجرد للجمال والتي أدت بالنتيجة إلى ما أسميته بـ « أعراض المتحف » (Meseum Syndrome).

تكمن المشكلة، لردة الفعل لعملية التغريب الحديثة المصحوبة ببحث حثيث لايجاد بيئة معمارية تعكس خصوصية حضارتنا، في منظارنا الضيق لحرف البناء المحدد بالتقييم الايجابي المرتبط بالأشكال التاريخية القديمة. ومن ثم فان الادراك الجمالي الفني، سواء كان

ذلك من قبل المبدع أو المتلقي، يعاني من نقص حاد في فهم ووعي ابعاد فكرة الاستطيق « Aesthetic » الحديثة المؤثرة على انتاج الأعمال واستعمالها والتي لها دور لا يستهان به في تحديد العلاقة بين المجتمع وبيئته المعاشة. ومن خلال هذا السياق تجدر الاجابة هنا على مسألتين :

الأولى، ماهية طبيعة الادراك الجمالي لهذه المنتجات الحرفية تقليديا ؟ والثانية، ماهية تأثير طريقة ادراكها حينما تأثرت بظاهرة « أعراض المتحف ».

ان تجربة الاستاطيق بمفهوم البحث لها، هي التجربة الجمالية التي تنشأ من الأعمال الفنية. يميل بعض الناس إلى اعتبار اختلاف الاستجابة إلى الأعمال الفنية تبعا إلى اختلاف طبائع الأفراد عن بعضهم البعض وبالتالي تعتبر هذه الاستجابة حالة مزاجية. ويرد السبب إلى طبيعة هذه الاستجابة التي غالبا ما نراها تتأثر سلبيا بأعمال فنية ارتبطت ذهنيا بطراز قديم مول.

لذلك أمكن اعتبار التجربة الجمالية كونية فقط اذا استطاع المتلقي أن يتحرر من أي ترابط فكري أو شخصي، سلبيا كان أم ايجابيا، مع العمل الفني.

ان مسألة قدرتنا على تحرير عقولنا من الترابطات الناشئة مع الأعمال الفنية، لا يمكن البت فيها لكثرة الآراء حولها، وفي كل الأحوال فهي لا تمثل حقيقة محور ما يطرح هنا. ان التطلع إلى التجربة الجمالية من وجهة النظر هذه، ستقودنا بلا شك إلى موضوع لا يقل اثارة للجدل فيما يخص موضوع المناظرات الخاصة بالمبادىء الجمالية والتي يكون فيها الجمال اما « موضوعيا » واما « ذاتيا ». يشير الأول إلى صفة الجمال وخاصيته في عين الشيء. بذلك يعتبر هذا الجمال « خارجيا » (يحس من قبل حواسنا)، وثابتا، وخالدا وغير قابل للتبديل.

ان اكتشاف الجمال، في هذا المفهوم، والاستجابة له تكون معتمدة على الأشخاص[48]. بينما يتركز الأخير (الجمال الذاتي) في شعور المتلقي. حين يتم التطرق الى كيان الجمال من هذا المنظار ينكر انصار هذا التوجه القيمة الجمالية في عين الشيء ويؤكدوا بأنها « قيمة الاستجابة إلى هذا الشيء » فقط. وكما في علم النفس حيث يتم التشكيك بوجود الروح أو كما في علم اللاهوت التيولوجي حينما يعتبر وجود الله، كذلك الأمر في دراسة جمال الشيء النابع والمشكل في ضمير المتلقي حيث لا يوجد في هذه الدراسات الا ما ينتج هذا الضمير من نشاطات[49]. ان النظرة السائدة حاليا هي ان الادراك الجمالي بلاغي ومتغير وهو بالنتيجة حصيلة الموقف الفلسفي للمرحلة والتي لها آثار لا يمكن تجاهلها على الادراك الجمالي، وكذلك على انتاج الأعمال الفنية خلال تلك الفترة.

والأمر الذي يهم البحث هو ان ادراكنا الجمالي عموما واستجابتنا للأعمال الفنية خصوصا، هي مكتسبة وليست بأي حال فطرية. ان هدفنا من هذا البحث هو التقاط ما يمكن من الجوانب أو « القوى » الفاعلة في مشروع الاستاطيق الحداثوي والذي كان وما زال يؤثر فى استجابتنا الجمالية للأعمال الفنية.

ولتسليط الضوء على تغيرات التفاعل مع الأعمال الفنية لمقارنة الادراك الجمالي الحديث مع الادراك الجمالي التقليدي، يتطلب إعادة بناء لتكوين هذا الادراك القديم فجاء احياء علوم الدين للامام الغزالي مدخلا نظريا خصوصا ان الأعمال الفنية، في رأي كثير من الناس ترتبط بتكوينها، تكوين الانسان وحواسه[50]. وتكشف معان تعكس فيها مواقف رئيسية لشعب، أو زمن، أو فئة، أو قناعات دينية[51]. من هذا المنطلق، نجد ان في استطاعتنا ان نبرهن ان الأعمال الفنية، في كثير من الأحيان، تنبثق من الاحساس والادراك وتحاكي احساس الانسان[52]. نبني على ذلك ان الانسان هو في نفس الوقت المنتج والمستهلك. ويستتبع ذلك ان دراسة الأسباب التي تدفع بالانسان لانتاج الأعمال الفنية هي مهمة جدا لفهمنا وتحديدنا لموقفه من هذه الأعمال الفنية.

يقول الامام الغزالي رحمه الله : « ان الانسان لا يخفى انه قد يحب غيره لاجل نفسه ... [ويظن الضعفاء] انه لا يتصور ان يحب الانسان غيره لذاته ما لم يرجع منه حظ إلى المحب سوى ادراك ذاته. والحق ان ذلك متصور وموجود ... [ف] المحبوب الأول عند كل حي : نفسه وذاته. ومعنى حبه لنفسه ان في طبعه ميلا إلى دوام وجوده، ونفرة عن عدمه وهلاكه ... وهذه غزيرة في الطباع بحكم سنه الله تعالى « ولن تجد لسنة الله تبديلا ». ثم يستتبع الغزالي فيقول : « فالانسان يحب هذه الأشياء لا لاعيانها بل لارتباط حظه في دوام الوجود وكماله بها ... »[53].

نستنبط من هذا الباب أسباب حب الانسان لنفسه وحبه لاشياء أو أشخاص من مال وولد وعشيرة وأصدقاء. فوجودها مطلوب لان كمال الوجود ودوامه موقوف عليها. فالمال محبوب لأنه آلة في دوام الوجود وكماله وكذا سائر الأسباب. فيحب الانسان أي شيء يقع تحت ادراكه اذا ما كان هذا الشيء يجلب لهذا الادراك السعادة واللذة. يقول الامام الغزالي في هذا الباب : « أن الحب لما كان تابعا للادراك والمعرفة انقسم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس، فلكل حاسة ادراك لنوع من المدركات، ولكل واحد منها لذة في بعض المدركات، وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها فكانت محبوبات عند الطبع السليم. فلذة العين في الأبصار وادراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة المستلذة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم، ولذة اللمس في اللين والنعومة ...».

فإذا ما أخذنا بالمفهوم الذي وضعه الامام الغزالي يصبح من السهل علينا فهم إرادة الانسان في احاطة نفسه بأشياء متكاملة واصراره على استملاكه الأشياء الجميلة من حوله. فيميل الانسان، بسبب حبه لذاته، إلى حب الوسائل والأشياء التي تؤمن له دوام وجوده وكماله. ويمتد حبه بالطبع إلى الأشياء التي تؤمن له امتدادا لحياته بعد مماته. فيصبح الجمال، من هذا المنطلق، جزءا لا يتجزأ مع ما هو كامل أو متكامل. اذ يكون وجوده اما أساسا أو ذات منفعة لهذا الكمال. فالناقص يعني ان شيئا ما يتمم لكمال الشيء غير موجود في هذا الشيء. والعدم،

لدى الغزالي، ممقوت في حالتي الوجود والكمال؛ بينما وجود صفات الكمال هي محببة عند الشخص مثل حبه للكمال ذاته[54]. فيتأتى عن هذا المفهوم ان جمال الشيء يكمن في مظهر الكمال الذي يوافق طبيعته مع ان أصل النقص شامل للكل، ولكن الأشياء تتفاوت في درجات النقصان، وقد صرح الامام الغزالي في بيان معنى الحسن والجمال يقول : « كل شيء فجماله وحسنه في ان يحضر كماله اللائق به الممكن له، فاذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وان كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر »[55]. فالفرس الحسن مثلا هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن غدو وتيسر وكر وفر، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسق الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكل شيء كمال يليق به وقد يليق بغير ضده، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به. فلا يحسن الانسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء »[56].

اختصارا لما سبق نقول، ان الشيء الأساسي في الحب هو الانا، ويستتبع ذلك أولا، ان حب الذات هذا يمثل الحاجة إلى حفاظه على وجوده وكرهه لرؤيته مضطهدا أو مدمرا، وثانيا ان ادراك شيء يسبب المتعة والرضا يكون محبوبا من قبل الشخص المتلقي أو المدرك له. فيصبح من السهل حينها فهم سبب رغبة الانسان باحاطة نفسه بأشياء متكاملة، وكذلك تأكيده على الاستحواذ على أشياء جميلة من حوله. فبسبب حبه لذاته يسعى الانسان إلى عشق كل المعاني التي تؤكد على الحفاظ على ذاته وكماله الوجودي وكذلك تلك التي تعطيه امتدادا لوجوده بعد مماته. لذلك فالجمال بهذا المعنى يكون متعلقا مع ما يمكن اعتباره الأكثر كمالا أو نافعا لهذا الكمال.

ويزيد الامام الغزالي على مفهوم الجمال، معتمدا بالقياس على مكونات الانسان، فيقسم طبيعته إلى ثلاثة أقسام، فيقول : « ... ان الله هو المحسن إلى الكافة والمتفضل على جميع أصناف الخلائق؛ أولا بايجادهم، وثانيا بتكميلهم بالاعضاء والأسباب التي هي من ضروراتهم، وثالثا بترفيههم وتنعيمهم بخلق الأسباب التي هي في مظان حاجاتهم وان لم تكن في مظان الضرورة، ورابعا لتجميلهم بالمزايا والزوائد التي هي في مظنة زينتهم وهي خارجة عن ضروراتهم وحاجاتهم ». ومثال الضروري من الأعضاء : الرأس والقلب والكبد ومثال المحتاج إليه العين واليد والرجل، ومثل الزينة استقواس الحاجبين وحمرة الشفتين وتلون العينين إلى غير ذلك مما لو فات لم تنحرم به حاجة ولا ضرورة »[57]. يظهر الامام الغزالي من هذا المنظار بعدا جديدا للجمال الذي لا يلزم لحياة أو بقاء الانسان ولا يرغب به لفائدة أو نفع مرجاة منه (والذي يزيد عن البعد الجمالي الذي تكلمنا عنه سابقا وهو البعد الذي يوافق حب الذات وحب البقاء). نجد في هذا البعد الجديد استحسان الشيء وحبه لذاته لا لحظ ينال من وراء ادراك الجمال. فهذا الحب في رأي الغزالي، هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، فان كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال، لان ادراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها. وقد كتب الغزالي مؤكدا : « وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء

الجاري محبوب لشرب الماء وتوكيد الخضرة أو لينال منها حظ سوى نفس الرؤية ؟ وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعجبه الخضرة والماء الجاري، والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناثرة الشكل، حتى ان الانسان لتنفرج عنه الغموم والهموم بالنظر إليها لا لطلب حظ وراء النظر. فهذه الأسباب ملذة وكل لذيذ محبوب، وكل حسن وجمال فلا يخلوا ادراكه عن لذة، ولا أحد ينكر كوه الجمال محبوبا بالطبع، فان ثبت ان الله جميل كان لا محالة محبوبا عند من انكشف له جماله وجلاله كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ان الله جميل يجب الجمال »[58].

يمكن القول بأن هذا المستوى الجمالي يتم ادراكه وربطه بنموذج تأملي (Contemplative Model)، استنادا إلى المنطلق القائل بأن التجربة الجمالية تعتمد كليا على تأمل الموضوع الجميل (للعمل الفني)، دون ارجاعه إلى أشياء أو أحداث أو أشخاص أو أغراض أو تأثيرات خارجة عن ذاته المستقلة والمكتفية[59]. وقد يكون ذلك تفسيرا لسبب اللجوء إلى التجريد في الفن الاسلامي[60]. سواء كان ذلك في الخط، أو في الزخرفة الهندسية المجردة، أو في النقوش البنائية والتي قد لا تتعدى كونها تجريدا إلى انحناءات ايقاعية، يمكن ملاحظة الميل الواضح في الفن الاسلامي في سعيه الحثيث للتجريد والسهولة التي تبنى بها هذا الفن الاسلامي اشكالا من التجريد قادمة من حضارات مختلفة، أو واجه فنا غير تصويري (Objectless Art). وهذا ممثل بشكل واضح بحقيقة انهم رأوا في ماهية عناصر الشكل أو كما عبر عنها الرسام الحديث كاندنسكي (Kandinski) « صالحة تكوينيا لوجودها المستقل ولاستمراريتها »[61].

وفي النهاية يمكن ان نفهم جانبا من التجربة الجمالية المؤهلة اسلاميا في النموذجية التداخلية التالية : النموذج « البنيوي » (Construction model) والنموذج « التأملي » (Contemplative Model). فبينما ينظر النموذج الأول إلى الأشياء الفنية من وجهة نظر نفعية، يتمتع الثاني بهذه الأعمال الفنية فقط لجمالية تكوين عناصرها الشكلية. ان الحواس الانسانية، المشغولة بتجربة الاستاطيق هذه، تميل إلى تقييم النفعي كما غير النفعي، وهناك مطابقة كبيرة بين الاثنين ما دام الاثنان يساهمان في جلب السعادة إلى الانسان. ومن المنظور الاسلامي، فبالاضافة إلى الحواس الخمسة (التي يتشارك فيها الانسان مع بقية الكائنات الحية الحيوانية)[62] فان الانسان، حسب قول الغزالي، يتمتع بحاسة سادسة الا وهي « العقل » والتي من خلالها يدرك الانسان الجمال الداخلي أو جمال الشكل الداخلي[63]. والذي قد يشكل الجانب الثاني من التجربة الجمالية الاسلامية، ويمكن تسمية هذا الادراك بالذاتي، حيث انه يتغير بكثافته من شخص لآخر، وكذلك حيث انه معتمد جزئيا على شخصية الفرد وجزئيا على نظام الحكم التقييمي والذي يتم تعلمه واشتقاقه من المبادىء العامة المتعارف عليها في مجتمع دون آخر. فبينما لا يعنى الخط القرآني، على سبيل المثال، شيئا إلى الحواس الخارجية إلى الكثير من الناس أكثر من المتعة المستنبطة من خلال النظر إلى النسب والشكل بكليته وديناميكية الحروف المضافة إلى ما يمكن اعتباره تمييزا مستنبطا من كتاب يقدسه عدد كبير من البشر ؛

فلذوي حكم تقييمي متشكل من خلال مبادىء مشتقة من هذا الكتاب، فان قيمة هذه الآيات، بشكل اضافي، تكمن في المعاني التي تفصح عنها هذه الكلمات سواء كانت المعاني الحرفية الكامنة في الكلمات، أو كانت القدسية التي آمن بها الناس كونها كلمات الله. وبهذا المعنى، فاني اعتقد بان الادراك التقليدي للجمال مؤسس على كلا الادراكين الجماليين : « الموضوعي منها، والذاتي، وكلاهما يمكن اعتباره غير قابل للتجزئة عن الآخر. الجمال الموضعي هو جمال خارجي يمكن تقييمه وادراكه من خلال الحواس الخمسة. اذ تقيم جمالية الأشياء المدركة من خلال الحواس، جزئيا بسبب نفعية هذه الأشياء لحياة هذا الانسان وجزئيا تدرك لذاتها (حب كل ما هو جميل لذاته فقط)[64]. بالاضافة إلى ذلك، يوجد هناك ادراك المسلم للجمال الداخلي، الكامن في العقل، حيثما يتم تسييره من قبل الاحكام التقييمية والتي تعتبر مكتسبة (Learned) كليا. آخذين هذا المفهوم بعين الاعتبار، يصبح الموقع أو الدور الجمالي للمنتوجات الحرفية البنائية التقليدية هذه، والمستعملة في العمارة، أكثر وضوحا. فاذا أخذنا قصر العظم كمثال، فاننا نلاحظ بأن هذه الأشياء الحرفية اليدوية تلعب دورا ثلاثيا. ان دقة حرفية هذه الأعمال ونمط زخرفتها ... سواء كانت عناصر هندسية مجردة أو نصوص قرآنية. تعطي تجاوبا لكل من العين والعقل. مرجعة صدى الجمال الخارجي كما الداخلي.

هذه الأعمال تزود العين بعرض يتصدى لمختلف أنواع اللمس والانماط، والتكوين المتوازن والتلاعب بالضوء والظل. ولتأكيد التثقيب الموجود في الجدار، تكون الفتحات (الأبواب والشبابيك) مؤطرة وتستلزم قدرا كبيرا من الانتباه والزخرفة. ترى الزخرفة كذلك على « الابلق » (String Courses) والتي تكون من مادة أكثر صلابة عموما، وكما بين جون رسكن (John Ruskin) فانها تكون : « نوعا من المرحلة التاريخية من وجود الحائط، شيئا ما مثل الفترات الزمنية للراحة والتفكر في حياة الانسان، قبل الولوج في خضم مهمة أخرى »[65]. تجلب الكرانيش انتباها عاليا فيصفها رسكن بانها : ـ « انتهاء لحياة الجدار. انها من كل مفرداته الأكثر تهيأ للتشريف والزينة »[66].

ان ديكور المجلس يعطي مثالا « للغرفة ـ الوحدة »، المفضلة في الغرب منذ القرن السابع عشر. يجذب الناظر إلى الجدران بعكس ادراكنا الحديث للفضاء حيث يكون الأثاث موضع اهتمامنا. ان الحشوات الزخرفية « العجمي »، بالاضافة إلى وظيفتهم العزلية والسيطرة المناخية على البيئة الداخلية، فانها تعطي وحدانية إلى الغرفة عن طريق ربط فتحات الشبابيك كما رفوف الكتب (الكتبية)، الموجودة في كل مجلس. ان وحدانية الجدران والسقف تعطي الغرفة احساسا جيدا بالاحتواء والاستقرارية. تضفي المنتجات الحرفية أفكارا لعين العقل والتي تتمتع بمحتوى اغنى وتشتق من خلق وتفسير فردي أوسع، وبهذا المعنى تستلم في عين المسلم صفة « العمادية الروحية »[67]. ان الحضور الانساني، والقيمة الروحية التي ترتبط بعملية الخلق أو بالكمال المتضمن في النظام، تشكل القيمة التي تدرك في هذه الأعمال. فمن خلالها، يمنح العقل مجالا ليتعمق في معان داخلية تتجاوز المظهر الخارجي والتمثل بالعالم من حوله. ان صفة التمثيل هذه سواء كانت انماطا هندسية مجردة أم رسومات نباتية أم خطوطا كتابية،

تحفز العقل إلى تذكر الخالق وبان الله يعمل في الانسان ومن خلاله. تدعم هذه المرجعية من خلال الكتابات على حشوات الجدران، والكمال الهندسي للعمل (كمثال على الخلق المتكامل للطبيعة) ومن خلال كمال مهارة الحرفي والذي يذكر المتطلع بكمال الخالق. هذا البحث في الجمال الداخلي يمتد أيضا، إلى العمارة المحيطة، والتي تجعل من الهيكل الانشائي والديكور الداخلي وحدة واحدة.

اذا نظرنا مجددا إلى مثالنا الدراسي، سنلاحظ بان كل البيئة المحيطة تستخدم كوسيلة لبلوغ غاية (نهاية) ـ الأشكال محتواة داخل المعاني الخارجية. الفناء الداخلي كما نعرف يعتبر نموذجا مصغرا لحدائق الجنة. الجدران سواء كانت مكسية بطبقة جصية أو حجرية، تتحدث عن عناصر طبيعية وعن بصمات اليد الانسانية من خلال الأشياء الحرفية اليدوية (مثلا المشربية، الخروز الحجرية حول الشبابيك، المقرفص الحجري ...) بشكل ما، اعتقد بان هذه المواضيع الفنية قد تم صنعها استجابة مع الأجزاء الثلاثة للانسان والتي كونها الاسلام كمفاهيم : « العقل »[68]، ومنه يتشكل الحكم التقييمي، والذي يؤسس على مبادىء قرآنية؛ « الفكر » أو الجانب العقلاني من العقل، و « الوجدان »، وهنا يكمن موقع المشاعر أو العواطف. إذا طبقنا مثال حشوة الباب الزخرفية (مصنوعة بطريقة « الخيط العربي »)، لفهم كيفية ادراك هذا الباب جماليا، نلاحظ ان النمط الهندسي للحشوة يحمل هذه المستويات الثلاثة من الجمال. المظهر والشكل الخارجي المجرد، ويتم التمتع به من قبل العين (لذاته فقط)، التكوين الرياضي المتكامل للنمط وهيكليته يتحدث إلى الجانب الفكري من العقل، وأخيرا هذا الكمال الكامن في البنية يذكر الناظر والمبدع بالخالق الذي أتى بهذا الكمال[69].

وفي النهاية أود أن أضيف بأن هذه المستويات الثالثة، تقليديا، شكلت كيانا متكاملا واحدا. الأشياء الحرفية اليدوية قد صنعت ومن ثم عرضت للتقييم في العالم الواقعي بأسلوب متكامل، من خلال « كيان » عمارة متعمقة الثبات المساعدة على استقرار الحياة الانسانية ذاتها[70]. كانت الزخرفة عملا يسعى لتجميل الأشياء الوظيفية والنفعية : الملاعق، الصحون، المرايا، اقفال الأبواب الخ.، وكذلك أشكال أدوات الحياة اليومية، الغير مميزة. بالرغم من ان حضورها الروتيني من خلال استعمالها اليومي، كان لتجعل من الزخرفة، غير مرئية جزئيا، فانها ستظل تفرز من خلال نفعيتها في حياة المستعملين، صفة كانت ستكون غير مميزة فيما لو عرضت للمتعة البصرية المجردة. فإذا أخذنا كوبا افريقيا يدوي الصنع على سبيل المثال، تبدو حساسية التصميم في الحافة الخارجية والتي تم تشكيلها لتناسب شفاه الشارب بشكل جيد فقط، في حين استعمال الانسان لهذا الكوب. من خلال هذا النظام الجمالي للمسلم، يمكن ان نلاحظ مباشرة اختلافا رئيسيا بين الادراك الجمالي المعاصر والتقليدي[71-72]، ان موقفنا اليوم تجاه الأعمال الفنية قد تقلص كليا إلى النموذج التأملي، حيث كما قلت، ان من المفترض بان الموقف المثالي في تعريف وتحليل الفن هو في مواجهة المتلقي الوحيد لعمل منعزل مهما كانت ظروف صناعته، ويميل ببساطة إلى الملامح المتعرضة إلى انتباه كلي[73].

فإذا ما تطرقنا إلى الموسيقى في الوقت الحاضر فاننا نتوقع للانسان ان يستمع إلى حفلات « عامة » من ضمنها قطعا، سواء كانت غنائية أو عزفية، مخصصة في احتفالات دينية لتكثيف المشاعر المقدسة، أو لاضافة البهجة والفرح إلى احتفال عام أو خاص، أو إلى اضفاء ايقاعات ميلودية لرقص جماعي سوية مع مقطوعات جديدة لمسرح موسيقي. سأحاول الرجوع مجددا إلى النقاش المطروح سابقا حول « المتحف »، والذي يكون بحد ذاته نتاجا لهذا الموقف. ان عصر النهضة قد أوجد سابقة من مشتري الأعمال الفنية والذين تعلموا تقديرها؛ حينئذ قام هواة جمع القطع الفنية، والذين كانت دوافعهم اقتنائية وتملكية الطباع بعرضها لمجتمعاتهم، مما كرس التوجه إلى المعارض الخاصة والتي تحولت تدريجيا إلى معارض للعامة.

في تلك المتاحف، يستطيع الانسان ان يرى أعمالا متحفية معروضة جنبا إلى جنب، القديمة منها والحديثة، الوثنية منها والمسيحية، المقدسة منها والدنيوية. ان الجدران تعرض في نظام متقارب، وكذلك من الأرض إلى السقف، لوحات فنية كانت بالأصل مصنوعة لوضعها بمثابة قطع محرابية (Altar Pieces) أو بمثابة تذكير بالأسطورة الكلاسيكية وبالاستعارات الاخلاقية، كنصب للاحداث التاريخية، وتمثلات لمنزلة العائلة المادية، أو زخارف لصالونات النبلاء.

كل تلك المنتجات، وبالسياقات الجديدة، للتوزيع العام الاجتماعي أو العرض قد أخرجت من سياقات المقصودة اصلا وانتزعت منها وظائفها الدينية والاجتماعية والسياسية المعكوسة، واضفى عليها دورا جديدا فريدا وموحدا ومتشابها : كفقرات تقرأ أو تسمع أو ترى كقصيدة أو قطعة موسيقية أو تمثال أو رسم. آمل من خلال مثال معين إلى التوضيح لهذه النقطة : « افترض انك قد سئلت حين كنت تتطلع إلى رسم لمادونا مع طفلها في موقعها الأصلي في كنيسة : « ما موضوع هذا الرسم ؟ » فالجواب الواضح على ذلك يكون : « لتوضيح بصورة معبرة وجميلة نوع من الايمان ـ لكي نزيد المصلي في هذه الكنيسة تقديرا وعبرة وخشوعا في صلاته ».

والآن افترض ان نفس الرسم تم نقله إلى جدار متحف وعلق عليه، فرضا بجوار لوحة « غذاء على العشب » لمانية وعلى سؤال : « لم هذا الرسم ؟ » فان جوابا واضحا الآن هو : « لكي يتم تأمله، الاعجاب به والتمتع به ». وبالرغم من ان العمارة تعد من أكثر الفنون الجميلة وظيفية، فان هذا الموقف تجاه الأعمال الفنية قد أثر بها بشكل كبير. الديكور الداخلي ومنذ القرن الثامن عشر قد اصبح اشبه بشيء ملصق (جلدا) على سطح عظام أو هيكل ما. ان كلمة « الديكور التطبيقي » قد بدأ ترديدها في مصطلحات البناء. تضخم هذا الموقف مباشرة بعد ادخال التصنع. ان المنتجات الفنية والتي كانت مصنوعة يدويا قد أصبحت تنتج بالجملة. ولسوء الحظ في البداية فان المنتج النهائي للمكائن كان أقل قيمة بكثير من الأشياء المنتجة يدويا ». هذه المنتجات المصنعة قد زخرفت بكثافة حيث أصبحت صفة اطلقت من خلالها تيار رد فعل

عنيف (وخاصة من قبل الطليعيين في الحركة الحديثة مثل أدولف لوس، دي ستيل، المجموعة 10 ... الخ) تجاه الزخرفة رافضة لها على انها تقليل من قيمة العمل ذاته. هذا الجانب قد خلق بالنتيجة توترا بدا غير قابل للحل بين ما هو وظيفي وما هو زخرفي والذي كانت فكرة « السقيفة المزخرفة » (Decorated Sheld)[74] مثلا عليها. بالنتيجة وصل التاريخ إلى نقطة عد فيها التزيين غير نافع، حتى لا نقول مهين، نفيت بعدها الزخارف من الأبنية « الحديثة »[75].

ان التأكيد على العقلنة الموضوعية وانهيار الاهتمامات الانسانية قد دفع باتجاه تحريم التزيين واستبداله بالتعبير عن جانب الذات من العمل (وهي وظيفته). وقد أدى هذا التوجه بدوره إلى عمارة « الحائط الأصم » والتي حاول الناس ان يعالجوها اما عن طريق تغطية الجدران الداخلية بالرسوم أو بالرجوع إلى الطرز التقليدية المعبر عنها من خلال أعمال حرفية للأبنية التقليدية. هذا الجانب يوضح جزئيا الاهتمام اليوم بالحرف وإعادة احيائها.

لسوء الحظ؛ فان الموقف الجمالي تجاه الأعمال الحرفية في الأبنية التقليدية ودورها الذي تلعبه في العمارة المعاصرة قد تأثر إلى حد كبير بالموقف « الحديث » من الأعمال الفنية. ان النموذج « البنائي » والذي كان متلاحما، في القدم، مع النموذج التأملي، والذي قد تضاءل كليا من الادراك الجمالي للأعمال الفنية. ويعتبر هذا واضحا في الدور الذي لعبته هذه المنتجات الحرفية اليدويه في العمارة المعاصرة.

وفي تحليله للمشاكل المتأتية من محاولة تداخل الاستاطيق الحداثوية مع « العالم الخارجي » والتي تكلمنا عنها سابقا، يضع كارستن هاريس أصبعه على جانبين مهمين يضفيان لونا خاصا على انتاج حرف الأبنية التقليدية اليوم. الجانب الأول هو طبيعة هذا الانتاج، أما الجانب الثاني فهو طبيعة السياق العام (Context). وبالرغم من تضمن أعمال الحرف اليدوية في العمارة، فاذا لم يكن هناك تشابه بين الأشياء والسياق العام واذا لم تدرك هذه المنتجات كوسيلة لا كغاية، ستظل العمار غير منتمية للانسان، أي بمعنى انها ستظل فاقدة للقيم الانسانية[77]. اذا نظرنا إلى مثالين اثنين : القاعة التشريفية في العصر الرئاسي الجديد في دمشق، والبيت ذو الفناء التقليدي والمجدد في حلب، سنلاحظ بان محاولة سبرهما بالـ « مثالية » مستمرة وظاهرة فيهما. فيرى مثلا ان الهدف النهائي من استعمال حرف الأبنية التقليدية في القصر الرئاسي حيث السياق العام ذو طراز قاس يكمن في اقتباسات بسيطة من الماضي كمحاولة لجعل الفضاء أكثر ملاءمة حضاريا. وحيث ان السياق العام حديث الخصائص، فان التشابه مفقود بين البيئة الكلية ذات المرجعية الذاتية وتلك المنتوجات والتي تبدو أهميتها الخارجية قد اضمحلت إلى كونها مجرد دلالة للتقليدية. من جهة أخرى يعتبر الدور الذي تلعبه المنتجات في البيت المجدد ذو الفناء الوسطي في حلب مختلفا وقابلا للنقاش. ان البيت التقليدي ذا الفناء الوسطي قد اخضع خلال أعمال التجديد إلى تحويرات كبيرة لكل من شكله الفيزيائي ولطبيعته، بسبب تغيير نظام الحركة واستثناء الفناء منه ليقتصر على الفضاءات الداخلية، وكذلك بعد ترجيع وغلق الديوان، وفتح فضاءات الطوابق الوسطية

(Mezzanines) المشرفة على فضاءات مختلفة، على بعضها البعض؛ وكذلك اكساء الحوائط الحجرية بطبقة جصية؛ هذه هي بعض التحويرات التي خضعت لها هذه الدار. بالرغم من كون هذا التوجه ملائما لأسلوب المعيشة الحديثة، الا ان هذا البيت لم يسلم من تغيير أثر بوضوح على طابعه القديم، فسلب الفناء الوسطي من أحد وظائفه المرتبطة بكونه فضاء يؤدي إلى مختلف أجزاء البناء، ليتحول إلى مجرد غرفة من غرف الدار لا يتم استعمالها الا في أوقات قليلة من السنة. تضمن عملية عزل الايوان عن الفناء المفتوح عملية فقدانه لطابع مميز به، كونه فضاء هندسيا يحمل صفة مزدوجة، أي بالأحرى صفتين متضاربتين : صفة الفراغ أو الفضاء الخارجي المفتوح المتصل بالفناء من جهة، وصفة الفضاء الداخلي المتصل بالمجلس (اذا كان الايوان واجهة مفتوحة على الفناء وفي نفس الوقت كان يعتبر مدخلا للمجلس، كما كان سقفه الخشبي المزخرف يعتبر امتدادا مشابها لسقف المجلس الخشبي والمجاور له. تم تجريد الدار من عنصر التمثيل (Representational Element) ليتخذ طابع الفن التجريدي الهندسي البحت، باستثناء وجود القناطر التي ما برحت تذكر بماضي البيت وبأحواله المعمارية. في الحقيقة، يشكل هذا البيت تجربة في التجريد بالاضافة إلى تحقيقه لمثال في التغير الجذري لموضوعية الدار التقليدي. كما واستدعت هذه التعديلات الهندسية، ظهور تضارب حسي للانتباه بين تأثيرين متلازمتين وكاملين في مواصفات هذه المفردات المعمارية، ينتج هذان التأثيران عن السياق الفعلي للأمور كالموقع والبيئة المحيطة، من جهة، والذكريات التي يثيرها هذا البيت القديم من جهة أخرى؛ ويؤدي هذا التضارب إلى تعميق وتقوية طابع كل من التأثيرين، فيمتد ليصل إلى داخل الدار ويتضح في استعمال المنتوجات اليدوية الحرفية القديمة. فالمنسوجات القديمة والسيوف المزخرفة وكثير من الأدوات والأشياء المستعملة كالمبخرة النحاسية المزخرفة والأدوات اليدوية الأخرى، قد تم تجريدها من نفعيتها لتختصر إلى مجرد أشكال محضة قمهة غاياتها هي العرض والاستمتاع بها لذاتها.

من المثير للانتباه كون المهندس المعماري الذي رمم البيت، وسكن فيه، قد اظهر موقفا متأرجحا فيما بين احترامه للماضي من جهة وتوقه إلى الوصول إلى عمارة مبتكرة أكثر صلابة وصمتا، أي بكلمات أخرى أتى بمحاولة للربط بين فكرة التمثيل، والتجريد. فأصبحت الأشياء التي تحمل رمزا للتقاليد الماضية، مجرد عناصر تمثيلية في فراغات تجريدية. واقتصرت على كونها غشاء رقيقا لتغليف العمارة. فبدلا من ان تقوم بتقوية القاعدة التمثيلية للعمارة، فقد تحررت العمارة حرفيا من دورها التمثيلي وأعطتها دورا أكثر استقلالية. ان منتجات الحرف البنائية التقليدية والتي تأثرت بفكرة « عوارض المتحف » قد أصبحت مجرد دلالات تشير إلى الماضي. تبدو هذه التجربة الجمالية كثيرة الوضوح اليوم في قصر العظم والذي قد حوّر حرفيا إلى متحف اكي يتم تأمله وليعطي مثالا لنمط مثالي من الحياة. ان هذه الفكرة المختزلة حول المنتجات الحرفية اليدوية قد تحملنا إلى ما نحن عليه اليوم من وضع. لقد أصبحت الطرز مجمدة ومستعملة بغير تمييز كفعل تثقيفي (Enculturation)، هذه المنتجات الحرفية اليدوية الطراز والتي صمدت أصلا لاسباب منفعية قد أصبحت الان عالقة في الذهن ومرغوبة

ومعروضة كقطع متحفية معزولة بذلك عن قيمتها الجمالية التي لا يمكن اكتشافها الا من خلال استعمالها وظيفيا. ان موقفنا تجاه التجريد قد أضحى محيطا بكل عوالم الفن ومن ضمنها العمارة وكذلك الحرف البنائية التقليدية. قد تبرز هناك بعض الاستفسارات الأخيرة التي تبقى للاستكشاف المستقبلي : هل سنصل يوما إلى موقع ما في انتاج العمارة المعاصرة حين تعتبر العمارة والحرف البنائية خلالها أجزاء متكاملة ؟ وهل اكتمل الدوران باتجاه التجريد ليحين الوقت للعودة إلى موقف أكثر تماسكا تجاه الجمال ؟.

« تعتبر تواريخ العبودية والاستعمار »، حسب رأي هومس بهابها، « والتي تخلق الظروف الاستطرادية للماضي المتصور المسقط وقصصه المشتقة، مأساوية ومؤلمة بأقصى ما يكون ذلك، بيد ان المعاناة تلك، تجعل منها أمثلة للحظتنا الراهنة. فهي تمثل فكرة الفعل (Action) أو بالأحرى تفاعلا يعتبر أكثر تعقيدا من كلتا حالتي عبثية اليأس (Nihilisme) أو طوباوية التقدم. فهي تتكلم عن حقيقة البقاء والتفاوض والتي تعتبر مكونات لحظة المقاومة المعاشة، وبأسها وخلاصها ـ تلك اللحظة التي نادرا ما تذكر في قصص البطولة المحتفل بها في تواريخ نختار ان نتذكرها ونرددها »[78].

لأجل توظيف الصناعات والحرف البنائية التقليدية في بيئة صحية، هذا الاحياء لها يستدعي تغييرات في الظروف المحيطة بها. تعتبر أساليب الحياة العصرية، ونظام تناقل الحرفة بواسطة التلمذة أو التمهين، وكذلك المقياس الاقتصادي للاعمال في يومنا هذا؛ من المواضيع الحيوية التي تتطلب المزيد من التمحيص لما لها من أثر أساسي على نجاح بقائها واستمراريتها. علاوة على ذلك، علينا ان نسلم بالمتغيرات العالمية التي تكبدها إلى جانب الحرف بتدرجها ـ من نسق، وانسان، ومنتجات ـ بل والتي تمتد إلى البيئة ككل أيضا. لم تقتصر هذه المتغيرات العالمية في الانتاج المعماري على الأبنية كونها منتوجا بل تعدتها لتشمل مجموعة مرسخة من القيم كذلك. فالعلاقة بين المهندس المعماري والبناء والمستعمل، وكذلك موقف المهندس المعمار تجاه التصميم والدراسة، وموقف المستعمل تجاه بيئته المعاضة؛ جميعها عوامل مهمة، تؤثر بالمقابل بالحرف والصناعات البنائية التقليدية. اعتقد ان احياء نظام الحرف بنفس شكلها السابق أي بدون تغيير في « عالم » غير متغير يؤدي بكل بساطة إلى بعث لخيال مشوه لذاتها السابقة.

خلال طرحنا لهذه المواضيع، نجد انفسنا في شباك الاسئلة نفسها التي طرحت سابقا والتي أجيب عنها بنوع من التردد قبل قرن من الزمان. انها الحالة ذاتها التي أدت منذ قرن إلى تكوين وتوضيح نظريات ومواقف للمعماريين ضمن اطار فكرة الانقسام والازدواجية المتابرة باستمرار ليومنا من قبل قطبي العالمية والخصوصية. وتستمر المقاومة تاريخيا لاية تسوية فيما بين القطبين، التراث والحداثة، كما ويقف كل منهما موقفا نقديا من الأخرى. أما ادراكنا بالتجربة الحاضرة من جهة وبالوعي التاريخي من جهة أخرى، فسوف يحافظان على إثارة الاشكالات حول مهمة استعادة الأشكال من الماضي. يطرح الآن كوهون (Allan

(Colquhoun جدلا حول نفس هذا الخط الفكري فيقول : « ان الاستعانة بالماضي بمثابة خزين يمدنا بالنماذج (Models) للاستعمال الحاضر، تعتمد إلى مبدأ تشويه فكري « ايديولوجي » لهذا الماضي، في الوقت الذي تعول التاريخية الحديثة (Modern Historiography) على تصفية وتقليل هذه التشويهات. في هذا المفهوم، تعتبر التاريخية الحديثة الخلق المباشر لنزعة الفلسفة التاريخية (Historicism). من هنا، تتعهد وترتكن إلى وجهة نظر نسبية إلى الماضي وتقاوم اللجوء إلى التاريخ لاستنساخ نماذج جديدة منه »[79]. هذا الاعلان أو الرؤيا تكمن في صلب التجارب الفنية للقرن العشرين، وكذلك في صلب التجربة الجمالية المقتفاة والمذكورة سابقا. وصفها كوهون وصفا جيدا في ملحوظة له، « عندما نعيد احياء الماضي الان، نميل إلى التعبير عن أكثر الأمور المتضمنة عمومية وثانوية؛ أي اننا نكتفي بإثارة « ماضوية » هذا الماضي. لوحظت هذه الظاهرة مسبقا منذ ثمانين عام من قبل ألويس ريغل (Alois Reigl)، والذي أثار الانتباه حول نوعين من أنواع السلوك تجاه الأعمال الفنية والمنتشرة انذاك : « الجدة » و « القدم ». وكرمز « للماضوية »، فان المحاولات الجديدة في بعث التاريخ في الواقع تقاوم ذكرى دقيقة ومتقنة للطراز القديم، اذ انها فقط في هذه الحالة تصبح مادة صالحة للاستهلاك الثقافي »[80] آخذين بنظر الاعتبار ان ما ننتجه اليوم يعتبر بشكل أخص حديثا، تفرض بعض الأسئلة نفسها : هل هناك حاجة، أصلا لهذه المؤسسات « المحلية » أو « الوطنية » ؟ واذا ما كان الجواب ايجابا، فكيف تكون هذه الحاجة ؟ كيف يمكننا ان نشرب الحساسية الخلاقة والجديدة لازمنتنا هذه بروحية الحرف اليدوية ؟ وكيف نقوم بتحويل عملية احياء التراث إلى ظاهرة جديدة ـ تراث حرفي يحد ويستمد بتأثير حرية التصنيع المحلية ؟ وامكانية خلق فريد من التكامل ما بين الحرف والصناعات البنائية ؟.

ان إعادة التكامل ما بين الصناعات والحرف البنائية التقليدية من جهة والانتاج المعماري من جهة أخرى، وبمنظور تاريخي أوسع، سوف يستدعي مزيدا من التذكير والبحث حول نقطة طبيعة وعملية الانتاج المعماري. لدي اعتقاد بأن تكاملا كهذا، على سبيل فرض فهمه بصورة جيدة، سوف يؤدي إلى تسهيل ظهور وقبول ممارسات جديدة في العمارة، ويؤدي إلى مزيد من التحرر من ايهامات خاطئة فيما يخص تقليد التاريخ. وكما تترسخ ويتم الحفاظ على قيم تقليدية غابرة، وعملية فهم الذات والهوية خلال عملية التغيير. تكمن أهمية إعادة خلق الروابط بين المهندس المعماري والحرفي، كما وتفتح كذلك من اعتبارات تقنية وجمالية. يمكن التصميم، ولاسباب عملية، ان يتم نقله أو إيصاله بالكلمات أو الرسومات بينما من الصعوبة بمكان ايصال الحرفية، ولاسباب عملية كذلك، بالأسلوب نفسه[81]. لهذا السبب على الحرفي ان يساهم في مجالات التصميم[82]. بسبب مداخلاته واسهاماته، يكون الحرفي أكثر فهما لما يعمل، وهي حقيقة تؤدي بشكل حتمي إلى تنفيذ أفضل ونوعية أعلى للعمل[83].

الـهـوامـش

(1) ساهم في ترجمة النص من اللغة الانكليزية إلى العربية المهندسان المعماريان بدر حسن وعصام شكر.

(2) Bhabha, Homi. Freedom's Basis in the Indeterlinate. In October 61. p. 57.

(3) تطرح مدينة فاس القديمة نفسها كمثال كلاسيكي في تركيز الجهد على المحافظة عليها. ومن الأمثلة الأخرى، نشير إلى المحاولات للمحافظة على ما تبقى من بيوت قديمة في عاصمة الكويت وترميم حي الحمراوي القديم في وسط مدينة دمشق في سوريا.

(4) لست هنا في صدد التعريف عن أسس اختيار المجتمع للحرف. اذ يمكن ان يكون هذا الاختيار مبنيا اما على ارتباطها بطراز معين أو لأنها مصنوعة يدويا أو للسببين معا.

(5) Prak, George. Architects : the Noted and the Ignored. pp. 205.

(6) Nasr, Seyyed Hossein. The Contemporary Muslim and the Architecture Transformation of the Urban Environment of the Islamic World. Toward an architecture in the spirit of Islam (1978). Proceeding seminar 1. pp. 1.

(7) لقد أوضحت سيبل بوظدوقان (Sibel Bozdogan) طبيعة العمارة « الحديثة » والتي شرعت وجودها في العربي / الاسلامي من خلال الموضوعية و « العالمية » لمشروع الحداثة قائلة : تزامنت شرعية العمارة الحديثة المتحدرة من العقلانية العالمية في غير العالم الغربي مع شرعية التاريخ الغربي والذي وضع مسار ليتحدى به من قبل كل هذه المجتمعات الما بعد التحدرية (Post-traditional societies). واستتبع ذلك، تحديد الدور التاريخي للعمارة الحديثة، خارج العالم الغربي، في اطار التقليد واستيراد النماذج عن طريق نخبة المجتمع المحدثة واستشارييهم الغربيين.

Sibel Bozdogan : «Modern Architecture in Non-Western World» published in THRESHOLD Number 4 : Dec. 3, 1992. THRESHOLD is a local publication produred and edited in the Department of Architecture at MIT.

(8) تنشأ هاتان الحالتان من دراسة قمت بها لمهن وحرف البناء التقليدية في سوريا، خلال صيف 1987، وتحت رعاية البعثة الدراسية للآغاخان.

(9) يرى هارمز (Harms) ان الدور الحقيقي للمعمار يكمن في التعامل مع كيان اجتماعي بأكمله حيث يسعى المعمار الى تحسين وتطوير بيئة فعلية معاشة في حي سكني، من خلال تعاطيه مع السكان أنفسهم؛ ويعطى هذا الدور أهمية أكبر من المحاولات الفردية لخلق بيئة خاصة لأفراد من طبقة النخبة.

Harms, Hans. The Dilemma of the Architect. Research. vol. no 1. 1974. Dept. of Architecture, M.I.T.

(10) Dal Co, Francesco. Projects, Words, Things. In Figures of Architecture and Thought. Rizzoli, 1. 1990. pp. 140.

(11) In Ibid. pp. 83.

(12) Passim. Nasr, Seyyed Hossein. The Contemporary Muslim and the Architectural Transformation of the Urban Environment of the Islamic World. Toward an Architecture in the spirit of Islam. (1978). Proceedibgs Seminar 1. pp. 1-4.

(13) Passim. Kuban, Abtullah. Commentary on Nasr, Seyyed Hossein. The contemporary Muslim and the Architectural Transformation of the Urban Environment of the Islamic World. Toward an Atchitecture in the spirit of Islam. (1978). Proceedings seminar 1. pp. 5-8.

(14) كان لبعض المهندسين المعاصرين لمدرسة العمارة العالمية رأيهم الناقد الذي استطاع ان يتنبأ بمساوىء ظاهرة العالمية في العمارة. ففي مقالته « لك أغنى » (Of thee sing) استهزأ فرنك للويد رايت بالمعادلة الجمالية للعمارة العالمية والتي اعتبرها كاجهاض لعصر المكننة، والتي وصلت إليها عن طريق عبادة الماكنة.

Levin, Neil. Abstraction and representation in Modern Architecture : The International Style of Frank Lloyd Wright. AA Files XI. pp. 4.

(15) عرفت انا ارنت (Hannah Arendt) منبع التغريب بـ « انحطاط قيمة الرجال إلى سلع ... وهي خاصية وضعية العمل في مجتمع للانتاج حيث يحكم على الاشخاص من جهة نوعية الانتاج وليس من جهة انسانيتهم. ونرى نظريات مماثلة في :

Capitalism: the Factory of Fragmentation-David Harvey or Contradictions of Capitalism: Daniel Bell, Nietsche's alienation of the individual, Hegel's Entfremdung, Freud's das Unheimliche (the unhomely) and Marx's Entausserung (alienation of the society).

(16) انه مشروع مبني على الأنا الديكارتية المجددة، وعلى الحقوق الطبيعية للثورة الفرنسية، والعقل الكانتي، والمسودة الغير ناجحة لماركس، وشبكة المدينة، وكانة السكن لـ لو كوبوزييه.

Scott Lash and Jonathan Friedman: Introduction: subjectivity and modernity's Other. In Modernity & Identity. Blackwell Publishers 1992.

(17) Sibel Bozdogan: «Modern Architecture in Non-Western World» published in THRESHOLD Number 4: Dec. 3, 1992. THRESHOLD is a local publication produced and edited in the Department of Architecture at MIT.

(18) Frampton, Kenneth. Place, Production and Architecture. In Modern Architecture and the Critical Present. Architecural Design Profile. pp. 44.

(19) Russell, Barry. Building Systems, Industrialization, and Architecture. pp. 99.

(20) عبر روبير برونو عن رأيه ل باري راسل عن هذا الموضوع قائلا : تكلف بعض الأبنية ملايينا من الدولارات ويستثمر في الانشاء الاف ساعات العمل وكأنما وجدت من تلقاء ذاتها.

Russell, Barry. Building Systems, Industrialization, and Architecture. pp. 709.

(21) Levin, Neil. Abstraction and Representation in Modern Architecture: the International Style of Frank Lloyd Wright AA Files XI. pp. 3.

(22) In Ibid. pp. 3. Levine noted that nowhere is this position more clearly adumbrated than in Hitchcock's Modern Architecutre: Romanticism and Reintegration, which was published in 1929 and served as the basis for the International Style exhibition. Footnote n°.8.

(23) In Jaffe, De Stijle, pp. 168.

(24) Levin, Neil. Abstraction and Representation in Modern Architecture: the International Style of Frank Lloyd Wright. AA Files XI. pp. 3.

25) Colquhoun. Allan. Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture. In Modernity and the Classical Tradition. MIT Press, 1989. pp. 84.

(26) Dal Co, Francesco. Dwellings and the «Places» of Modernity. In Figures of Architecture and Thought. Rizzoli, 1990, pp. 13.

(27) Benjamin, Walter. Experience and Poverty. Quoted from: Dal Co, Francesco. Dwellings and the «Places» of Modernity. In Figures of Architecture and Thought. Rizzoli, 1990. pp. 13.'

(28) Constant Benjamin. De l'esprit de conquete et de l'usurpation dans les rapports avec la civilization europeenne. Quoted from: Vidler, Anthony. The Architectural Uncanny. MIT Press 1992. pp. 4.

(29) Colquhoun, Allan. Modern Architecute and Historicity. In Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change. Opposition Books, 1986. pp. 13.

(30) Vidler, Anthony. Rebuilding the Primitive Hut: The Return to Origins From Lafitau to Laugier. In Writing on the Walls. pp. 2.

(31) كتب كوندياك في كتابه لغة الحسابات : « نحن اللذين نعتبر أنفسنا على اطلاع جيد كثيرا ما نحتاج إلى أكثر القوم جهلا لنتعلم منهم مصدر علمنا. اذ نحن بحاجة للعلم بهذا المصدر فوق كل شيء؛ وسبب جهلنا هذا هو ابتعادنا عن كوننا تلامذة الطبيعة ».

Quoted from: Vidler, Anthony. Rebuilding the Primitive Hut. The Return to Origins From Lafitau to Laugier. In Writing on the Walls. pp. 17.

(32) كتب لوجييه : في العمارة كذلك في كل الفنون، تبنى المبادىء على طبيعة بسيطة، ومن خلال طرقها نستطيع الدلالة على قوانين العمارة.

In Ibid. pp. 19.

(33) In Ibid. pp. 20.

(34) Colquhoun, Allan. Three Kinds of Historicism. In Modernity and the Classical Tradition. MIT Press, 1989. pp. 16.

(35) Re. Junod Philippe, Transparence et opacite. (Lausanne: l'Age d'homme, 1976).

(36) لقد استعرت معنى هذه الكلمة من تعريف كوهون لها : كنمط تفكير يؤكد على العلاقات المحكومة بقوانين أكثر من العلاقات التي تربط المسبب بالمؤثر. ففي تاريخ الفن يحدد التوجه الشكلي موضوع الدراسة بهيكلية الشكل للأعمال الفنية ويتجنب مناقشة ما تحمله هذه الأعمال من المعنى في حقبة تاريخية معينة.

Colquhoun, Allan, Rationalism: A Philosopical Concept in Architecture. In Modernity and the Classical Tradition. MIT Press, 1989, pp. 76.

(37) In Ibid. pp. 84-85

(38) Colquhoun, Allan. Modern Architecture and History. In Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change. Opposition Books, 1986. pp. 15.

(39) Colquhoun, Allan. Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture. In Modernity and the Classical Tradition. MIT. Press, 1989, pp. 84.

(40) Anderson, Standford. Architecture in a Cultural Field. In Architecture and Modernity: Wars of Classification. Princeton Architectural Press; published originally in 1988. pp. 13.

(41) Colquhoun, Allan. Modern Architecture and Historicity. In Essays in Architectural Change. Modern Architecture and Historical Criticism. Opposition Books, 1986. pp. 18.

(42) In Ibid, pp. 18.

(43) يظهر تغلب العواطف على العقلانية في هذه الكلمات المشهورة ل تو كوربوزييه : انك تستعمل الحجر، والخشب، والخرسانة، فتصنع في تلك المواد البيوت والقصور. هذا ما يسمى بالانشاء. انها البراعة في العمل ولكن فجأة فانك تؤثر في قلبي، انك تحسن إلي، وانا سعيد وأقول : هذا شيء جميل. هذه هي العمارة. الفن يدخلها.

(44) Arstern. Modernity's Bad Conscience. In AA Files n°.10. pp. 59., Harries.

(45) Abrams M.H. Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics. (Stated in his presentation).

(46) Tradition and Change. pp. 11. Dutton, New York. 1977.

(47) Abrams M.H. Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics. (Stated in his presentation).

(48) اني اعتقد بأن سياق التفاعل تجاه الجمال في ادراكه أولا ثم التفاعل معه ثانيا ليس صحيحا في المطلق، فكثيرا من الأحيان نحس بلذة من وجود شيء جميل قبل أن نكتشف الجمال في هذا الشيء.

(49) Bosanquet, Bernard. The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art. pp. 44. Kegan, Paul Trench & co. London, 1886.

(50) Panek, Victor. The Cultural Object. Mimar, 12. 1984.

(51) Bosanquet, Bernard. The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art. pp. 44. Kegan, Paul Trench & co. London, 1886.

(52) In Ibid. pp. 48.

(53) الامام أبو الحامد الغزالي، احياء علوم الدين، بيان حقيقة المحبة وأسبابها وتحقيق معنى محبة العبد لله تعالى. الجزء الرابع، صفحة 297.

(54) In Ibid. pp. 296.

(55) In Ibid. pp. 299.

(56) In Ibid. pp. 305.

(57) In Ibid. pp. 297.

(58) In Ibid. pp. 298.

(59) لقد تم استعارة هذا النموذج من قراءة للبروفيسور م. ع. ابرامز :
«Art-as-such: The sociology of Modern Aesthetics»

(60) ان كلمة التجريد هنا تعني الاختيار المستقل للجزيئات المركبة والمعقدة في الشيء ولا يجب فهمها على انها تعاكس معنى التصوير. رغم أن هذه الصفة موجودة في الفن الاسلامي غير انها لا تشمل كل معاني التجريد في برنامج الاستاطيق المسلّم.

(61) Tate Gallery. Abstraction: Towards a New Art, painting 1910-1920. pp. 13. The Tate Gallery, 1980.

(62) الامام أبو الحامد الغزالي. احياء علوم الدين، بيان حقيقة المحبة وأسبابها وتحقيق معنى محبة العبد لله تعالى، الجزء الرابع، صفحة 303.

(63) In Ibid. pp. 298.

(64) In Ibid. pp. 303.

(65) Ruskin, John: Stones of Venise. pp. 47.

In Ibid. pp. 47. (66)

Bosanquet, Bernard. The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art. pp. 45. Kegan, Paul Trench & co. London, 1886. (67)

(68) تأتي هذه الكلمة من الفعل عقل، حيث ان معناه الفقهي يكون اللذي يردع الانسان عن الوقوع في الخطيئة أو الخطأ. وأساس الردع يكمن في الحكم التقييمي الناتج، في الاسلامي، عن تعاليم القرآن.

(69) عبر عن هذا الادراك الحرفيون أنفسهم. فقد نشر عن احد الحرفيين التقليديين القول : « لم تخلق النجارة العربية من قبل البشر. فقد كان للملك سليمان السيطرة فوق الجن والذي سخرها لبناء قصر الملكة سبأ. وقد ذكر القرآن عجائبية هذا القصر. فقد أمر الملك سليمان الجن أن تصنع الأبواب والشبابيك للقصر بطريقة لم يسبق أن رأته عين بشر. فأخذت الجن قطعا صغيرة من الخشب التي وضعتها أمامها ثم خلطتها مثل لعبة الدومينو، فظهر تصميم سداسي الاضلع؛ وهذا ما نسميه اليوم بختم سليمان. لم يكن لرجل ان يستنبط مثل هذا العمل. فقد جاء من الله منذ زمن بعيد.

Assad, Nadim. Testing Cybernetics in Khan-El-Khalili: a study of arabesque carpenters. pp. 65, 66. University Microfilms International. 1981.

Victor. The Cultural Object. pp. 47. Mimar, 12. 1984. (70)

(71) أقصد بالتقليدي، مبادىء الاستاطيق المتؤثرة بالتقاليد المسلمة وتطلعات المسلمين إلى العالم.

(72) لا يناقد هذا المنظار أو طريقة دراسة الأعمال الفنية حقيقة مشاركة حرفيين غير مسلمين في صنع وانتاج الأشياء الفنية والتي تندرج وتوافق المبادىء الاسلامية. ففكرة المسجد كبناء، مثلا هي اسلامية، ومشاركة الحرفيين الغير المسلمين في انشاء هذا البناء لا يغير من طابعه الاسلامي.

(73) روجت هذه النظرية سابقا عن طريق كتاب امانويل كانت (Emmanual Kant) : Critique of Aesthetic Judgment. ففي نظرة كانت العامة يجب على ان ينظر إلى عمل فني أو إلى شيء طبيعي دون غاية أخرى سوى النظر إلى عين الشيء في سبيل التأمل الجمالي الغير المكترث.

Karten, Harries. Modernity's Bad Conscience. AA files 10. pp. 56. (74)

(75) بدأت السيطرة على الزخرفة في البناء، في الواقع، في معقل تيار الفنون والحرف، والذي كان أول من تعهد بحماية الحرف اليدوية

Devey Peter, Arts and Crafts Architecture. pp. 90.

(76) يكشف فرانشيسكو دالكو فقرة وطوباوية اليأس للحداثة في هذه الأسطر : يسمك والتر بنجامن بأهم العوامل لمشكلة المسكن الحديث في بحثه التجربة والفقر عندما كتب : « أهم ما يتساءل به الانسان عندما يدخل بيتا برجوازيا خلال الثمانينات في القرن التاسع عشر، بعد الشعور بالراحة والسكينة، أليس هناك شيء للتطلع إليه، لأن الساكن لم يترك مكانا إلا وترك فيه اثارا له. فالأشياء الصغيرة على الرفوف والغطاء على الكرسي والشيء الشفاف على النوافذ والشباك الحديدية أمام المدفأة؛ كل يترك أثره... » يظهر بنجمان من خصوصية هذاالداخل فقره والمحاولة للتغلب عليه... اذ يرمز البيت إلى حنين عالم مصغر تتطابق فيه نهاية التجربة والاستهلاك ومظاهر الافلاس...

Francesco Dal Co. Figures of Architecture and Thought. Chapter 1: Dwelling and the «Places» of Modernity. pp. 13.

Karten, Harries. Modernity's Bad Conscience. AA files 10. pp. 56. (77)

(78) Bhabha, Homi. Freedom's Basis in the Indeterminate. In October 61. pp. 57.

(79) Colquhoun, Allan. Three Kinds of Historicism. In Modernity and the Classical Tradition MIT Press, 1989, pp. 16.

(80) In Ibid. pp. 17.

(81) ature and Art of Workmanship. pp. 1.

(82) لا اعني هذا بالطبع المراحل الأولى بالتصميم، بل المراحل التفصيلية له.

(83) يعتمد هذا الرأي على أساس ان الحرفي هو عامل ماهر . فلا يمكن للعامل السيء أن ينتج عملا جيدا.