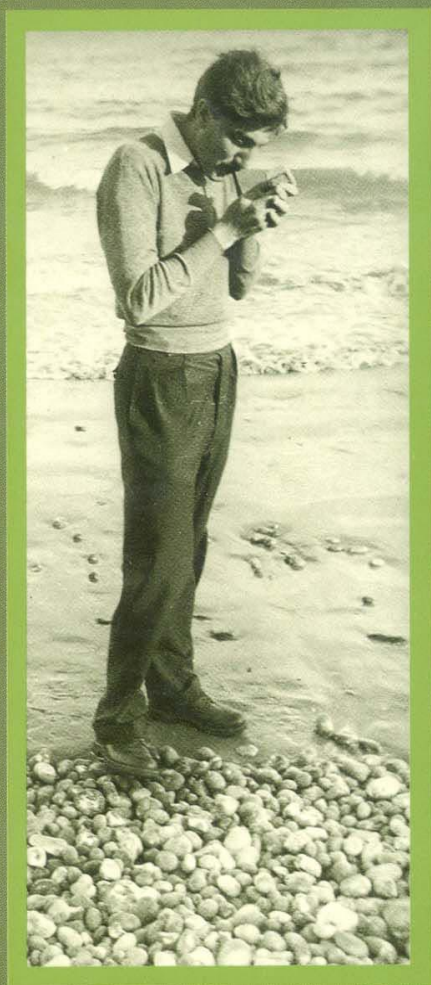


سارع طر وها رسمت

بحث في جدلية العمارة

رفعة المادرجي



سابع طهر وهما ركنان



المنارة للاستشارات



المنارة للاستشارات

سأري طره وهاير سمن

البحث عن جدلية العمارة

رفعت الجادرجي



مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب. ٥٠٥٧ - ١٣ (خواران) بيروت - لبنان



المنارة للاستشارات

- * رفعة الجادرجي : شارع طه وهامر سمث
- * الطبعة الأولى ١٩٨٥
- * جميع الحقوق محفوظة للمؤلف
- * الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
- ص.ب: ٥٠٥٧ - ١٣ (شوران) بيروت - لبنان
- هاتف : ٨١٠٠٥٥/٦ تلكس : ٢٠٦٣٩ دلتا - لبنان.

تحرير عطا عبد الوهاب



المنارة للاستشارات



المنارة للاستشارات

ولد رلفة كامل الجادرجي في بغداد ١٩٢٦. درس العمارة في لندن ٤٦ - ٥٢. مارس مهنة العمارة في العراق والأقطار العربية ٥٢ - ٧٨. شغل مناصب مهنية وإدارية في الحكومة العراقية وفي فترات متعددة منها رئيس شعبة الهندسة في مديرية الأوقاف العامة ٥٤ - ٥٦. مدير عام الهيئة الفنية الخامسة (الاسكان) وزارة الاعمار ٥٨ - ٥٩. رئيس هيئة التخطيط في وزارة الاسكان ٦٢ - ٦٣. مستشار امانة العاصمة ٨٠ - ٨٢. التحق بجامعة هارفرد عام ٨٢ لاجراء البحوث في النظرير المعماري. يشكل التصوير الفوتوغرافي هواية أساسية يمارسها بين الحين والآخر. حيث أجرى مسحاً فوتوغرافياً للعمارة والتطور الاجتماعي في العراق وبعض الأقطار العربية. له العديد من الدراسات عن الفن المعماري نشرت في مجلات عربية وأجنبية.

مؤلفاته:

- صورة أب: الحياة اليومية في دار السياسي كامل الجادرجي. (النص عربي) ٨٥.
- مفاهيم ومؤثرات: نحو عمارة دولية متأطرة. (النص انكليزي) ٨٥.
- عمارة رلفة الجادرجي: مجموعة ١٢ لوحة اجية، طبعة محدودة بـ ١٠٠ نسخة. (النص انكليزي) ٨٤.

الشكر

ان الشروع بتتمة هذا العمل وبالصفة التي جاء بها لم يكن ليتم لولا ذلك الزمان والتوافق في العمل بيني وبين عطا عبد الوهاب . والذي على أساسه قام بتحرير هذا المؤلف . لله مني الشكر الأزل.

- وقد اسهم في اعداد الصيغة النهائية للعمل كل من عبد الرزاق البارح ومحمد باقر علوان . كما اسهتا أيضاً في تنظيم الكتاب مريكا بابا ونعم خالد الهاشمي .
- صمم الكتاب : جودي رنسلاند
خط العنوان : محمد سعيد الصغار
صمم الغلاف : فضاء الزاوي
التخطيط الفني : هاشم سمرجي
- وأخيراً اقدم للبلبيس زوجتي شكر الزمالة المتواصل في جميع مراحل الكتاب . وأخص بالذات فترة التحرير والواقعة بين ٢٠٢٤ إلى ٨٠/٤/١٩ .

الإهداء إلى :

أولاد أمينة الجادرجي
بسيم
غيدة
هند

أولاد باسل الجادرجي
ريم
هلا

أولاد نصير الجادرجي
سليمان
كامل
ممي

أولاد يقظان الجادرجي
ردينة
عمران

أولاد قحطان عبد الله عوني
زيد
عبد الله
لينا

١



ادارة المستندات

المحتويات

الصفحة	
٥	استهلال
٧	في شارع طه ٣٧ - ١٩٤٦
١٩	في هامرست ٤٦ - ١٩٥٢
٥٧	المانفستو
٦٩	توطئة الاطروحة
٧٧	البحث نحو جدلية العمارة
	المقدمة
٧٨	المطلب الاجتماعي في العمارة
٧٩	التقنية في العمارة
٨٠	التناقض الجدلي في العمارة
٨٧	الشكل
٩٢	دور الفرد في تكوين الشكل
١٠٠	الطراز وحركة الشكل
١١٣	تقييم العمارة
١٣٧	رسالة عن بعض المسائل الفلسفية في العمارة (ترجمة من الانكليزية)



المنارة للاستشارات

استهلال

في ضحى أحد الأيام وأنا بسيارتي في باب الشرقي متجهًا بها إلى وسط بغداد توقف السير، فإذا بأحد المعارف، زرار النقيب، يتوقف في نفس صف السير الذي كنت فيه وسمعت بناديني من سيارته،

- فأنلأ: هل سمعت؟

- قلت: ماذا؟

- قال: قحطان.

- قلت: ماذا؟

- قال: قحطان عوفي مات.

قلت لا، وكررتها في نفسي وأنا اتجه نحو دار قحطان وأقول: لا، لا. لم يكن قحطان عوفي صديقًا لي فحسب لمدة تزيد على ثلاثين عامًا، بل انه عاصري وعاصرته في تطوير أفكارنا، ثم صرنا سوية مهندسين معماريين وظل أحدنا يؤثر بالآخر فنتناقش ونتخاصم، حتى أصبح لكل منا دور في تطور الآخر، وبقينا صديقين متزاملين

طوال تلك السنوات. قلت في نفسي، بعد سماعي النأ بموته المفاجيء، ان لايد من كتابة سيرة التطور الفكري للحركة المهارية في العراق. تلك الحركة التي لم نعاصرها نحن الاثنين فحسب، بل كان لنا نصيب في خلقها وتطويرها. والذي اكتبه الآن ما هو إلا حكاية ظهور نواة فكرية ورواية بعض النبد لتطلعات تجمعت بمرور الزمن - ممارسة وتجربة وخبرة - حتى باتت اشبه شيء بمدسة لها قواعدا وتأثيراتها في داخل العراق وخارجه.

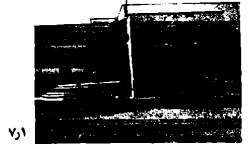
غير أن الذي اكتبه ليس تاريخاً لهذه الحركة أو المدرسة، بل هو محاولة لتدوين سيرة معاربه كما ادركتها شخصياً مع خلفياتها التي عايشتها بنفسي.

لم تكن العارة لنا مهنة فحسب، بل كانت اسلوب معيشة، وبوسعي القول اننا عشناها عيشة ملء، لذا فان كتابة السيرة هذه هي عرض ذكريات عن فكرة، ذكريات عن خلق الفكرة ونموها وتطورها حتى بدت فلسفة لنا تهيمن علينا، نضيف اليها ونقتبس منها ونستشهد بها، وتارة نسيء اليها وأخرى تسيء هي اليها.

وانه إذا قيل لي: ما هي أهمية هذه الفلسفة، أو كيف اقيمها؟ أقول: عندما يتم تأهيل العراق، ليتمكن من انتاج عمارة عراقية متقدمة، فربما ستكون العارة التي تناولها، نفسها إحدى تلك المقومات، أو بعض المعطيات لذلك الانتاج في المستقبل.

كذلك أقول أن عسر ظروف العمل لا يمكن أن تقبل ذريعة لتبرير انتاج باهت، إذ ما على المرء إلا أن يستمر في الاضافة، أكثر فأكثر، حتى تحمد مكنته الذاتية.

رفعة الجادرجي
أبو غريب : ١٩٨٠



٧٥١

في شارع طه ١٩٣٧ - ١٩٤٦

قد يبدو ما سأكتبه في هذه الفقرات الافتتاحية أشبه بالتكرار لما رويته في «صورة أب»، وهو ليس كذلك. إذ سيكون لهذه الخلفية التي اضعها هنا تأثير كبير على تطوري الذهني وفي العارة بالذات، كما سيظهر ذلك بالتدرج.

في منتصف الستينات كنت اجالس والدي كامل الجادرجي، فتحدث عن تطور العارة في العراق. كانت طاولة كتابته مصبوغة بلون الخاكي المخضوضر من الدهن اللامع، وقد اكملت في صيف ١٩٣٩، ولم تكن طاولة مستطيلة ذات شكل تقليدي. إذ إحدى جوانبها يقف موازياً للجدار ويتطابق معه، وتمتد الطاولة من هذا الجدار إلى جانبها الآخر بزاوية قائمة عليه، فتعكف بنصف دائرة وتلتف حول مقعد الجلوس وتقف في نهاية الجانب الآخر بصلع ذي زاوية قائمة وموازي إلى الطاولة ككل. وذلك لتسهيل الحركة من موقع الكرسي الخلفي إلى مختلف مواقع الجلوس في غرفة المكتبة. وقد صممت أبعاد الطاولة وأحجامها بتخطيط مسبق يأخذ بنظر الاعتبار الوظائف المخصصة للاستعمال مثل خزن القرطاسية بمختلف أنواعها

٧٥١

دار كامل الجادرجي، منظر من الشال الشرقي. شيد في ١٩٣٩.

وأشكالها وكمياتها وأحجامها. ولم تكن قرطاسية تلك الطاولة هي مما يوجد عادة على مكاتب الناس. كانت متعددة ومتنوعة. المحابيات من أربعة أنواع على الأقل. الصمغ من كثافات مختلفة ولأغراض مختلفة. الخبر لا يقل ألوانه عن عشرة. وأدوات كثيرة غيرها من المقاصيص ووريش الأقلام والمساطر، التي تزدهم على سطح الطاولة، بحيث يتساقط بعضها على الأرض أحياناً.

كنت أقول في أحاديثنا تلك انه لا بد، في هذه المرحلة على الأقل، من وضع بعض المعايير لعارة عراقية تتميز باحتوائها لقواعد التقنية الحديثة ولقواعد الجمالية المعاصرة، كما تتميز باستنادها إلى أساس من التراث العراقي العربي وكنت أقول أيضاً ان الأمر لشاق حقاً. فبالإضافة إلى كون المهمة معقدة مجد ذاتها، فإن ما يزيد في تعقيدها وجود تلك الثغرة في التاريخ الحضاري المهادري في العراق وسائر بلدان الأمة العربية. وان خطواتنا بطيئة بسبب قلة العاملين في هذا الميدان وهم على قلتهم لا تربطهم مؤسسات لجمع ونشر الأبحاث والاجتهادات والابداعات. كذلك كنت أقول بأنني متأثر في هذا الصدد بالعمارة العراقية أكثر من تأثري بعمارة البلاد العربية الأخرى، وكنت أذكر، للتأكيد، أن خلفية العاملين في هذا المجال لها أهمية خاصة، لذلك نجد بعض الممارسين حتى من ذوي الخبرة الدولية والكفاءة العالية غير قادرين على إيفاء الموضوع حقه بل انهم جاؤوا بأشكال أوطر زرافة تدل على فقر في المعرفة للخلفية المحلية. كنت أضرب مثلاً على ذلك بأعمال الممار الأمريكي ستون الذي صمم فندق فينيسيا في بيروت ودار السفارة الأمريكية في دلهي الجديدة، وكذلك بأعمال مؤسسة سوم كنفندق هلتي في اسطنبول. كنت أذكر هذه النماذج باعتبارها قد قيمت في المحيط المهادري العالمي كنماذج متميزة استطاعت الحفاظ على بعض سمات العمارة المحلية.

كنت استطرد وأقول انه حتى الطفولة لها أثر في التكوين الابداعي لدى الممار وأذكر انني شخصياً متأثر حتى بالدار التي سكنها في الهيدررخانة، خاصة بعض عناصرها المتميزة كأعمال الخشب في الدوار الذي يكمل الأعمدة المسندة للطرقات. عندها اتبه الوالد وقال لي هذا غير ممكن لأن عمرك آنذاك لم يكن يزيد على خمس سنوات وهو لا يساعد الحافظة بالكتابة، مندندت سحبت ورقة من طاولته ورسمت عليها مخطط الدار. فاستغرب.

يلدي فدرح، من مواليد حلب في سوريا، هرب من مدينة حلب على أثر فشل حركة عسكرية ضد الحكم الفرنسي كان قد أسهم فيها، ففهد باريس ودرس العمارة في البوزار، فعاد إلى العراق واستوطنه في اوائل ٣٠ت، ثم هرب العراق مرة أخرى أثناء حركة رشيد عالي الكيلاني وهاصب مجر على الحدود العراقية السورية ففهد ألمانيا للداري ومن ثم توفي بعد ذلك، كان له تأثير مهم في تطور البناء والعمارة في العراق عند مواجهته بمجموعة الأشغال العمة في بغداد. له دور عديدة في بغداد أهمها دار المادرجي ومعد حميد وعبد المجد الصاب.

١٩٢٥م. والابن بناء دار سكن على قطعة أرض شمال بغداد (شارح طه) فكلف المهندس التصميم الأول فأجرى عليه التصميم النهائي، وكان الوالد في هذه الأثناء قد تخصص لنفسه في العمل بالعمارة والبناء، وتحتوي على مختلف أنواع القرطاسية مثل المثلثات والمساطر والفراجيل الخ. كما كان يلتقي بالفنانيين والمصممين المهتمين. وكان قد عمل على الإصدار، وأنواعها ما في ذلك

الثواب والخواتم.

انجز البناء وانتقلت العائلة إلى الدار الجديدة في صيف ١٩٣٧ والدار بشكلها العام تحتوي على عناصر ومعالم متأثرة بمدرسة ال بوزار التي ظهرت في فرنسا في منتصف الثلاثينات، وقد ميز هذا مجد ذاته الدار عن الدور الأخرى التي كانت تشيد في بغداد. على انه عند النظر إلى التفاصيل نجد أنها متأثرة كذلك بمدرستي الباوهاوس والفركبوند الالمانيتين بما في ذلك التأثيث ومنظومات الخدمات المختلفة بحيث استطاع الوالد التوفيق بين المدارس الحديثة المختلفة بصورة متجانسة. وقد ظهر ذلك على الكثير من المفردات كسرير نومه مثلاً كما ظهر في تصميم الحديقة وأثاثها أيضاً.



٩٢



٩١

٩١
الحديقة في دار الجادري. الصورة
١٩٣٨.

٩٢
دار كامل الجادري. منظر من الجنوب
الشرقي. الصورة ١٩٣٨.

خلال تلك الفترة انتقل إلى جوارنا المهندس المعماري أحمد مختار ابراهيم. كان من خريجي انكلترا، ومتأثراً بالعادات الحياتية الانكليزية كثيراً.



٩٤



٩٣

٩٣
أحمد مختار ابراهيم. الصورة في ٦٠ ت.

٩٤
طاولون الكتابة ورفوف المكتبة في دار
الجادري. الصورة ١٩٣٩.

وهو طويل القامة، جم الأدب، قليل الكلام، فإذا تكلم فصوته هادىء وخافت. مظهره مرتب ونظيف على الدوام، قليل العمل، وهمة الأول راحته الشخصية ولباسه واصول اجتماعاته ومراسيم طعامه ذات الطابع الغربي. وكان المركز الوطني بالنسبة لأحمد مختار من الأهمية بمكان كبيراً له من علاقة وثيقة بنشريات الدولة التي كان يعيها الفئات غير قليل. وبما انه كان موظفياً في دائرة الأشغال العامة التابعة لوزارة الاقتصاد التي شغلها والذي عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ فقد لقي منه دعماً هناك باعتباره أول معمار عراقي حديث، الأمر الذي وثق الصلة بين الاثنين.

وقد قام أحمد مختار بتصميم غرفة صغيرة للجلوس متبعاً نفس الأسلوب المتطور الذي روعي في تصميم طاولة الكتابة وغرفة النوم. ولا أدري من تأثر بمن، لكن هناك تزامناً بين التصميم والانتاج. لذا جاءت النتيجة متجانسة بالنسبة لجميع مراقب الدار. ومن المؤكد أن أحمد مختار هو الذي صمم رفوف الكتب والموقد في غرفة المكتبة وجميع أثاث غرفة جلوس الوالد، والموقد في غرفة استقبال الوالدة.

كان لوالدي جناحه الخاص به. ويفصل هذا الجناح عن الدار ممر قصير وضيق وقد روعي فيه أن تكون باب الممر مزدوجة لمنع تسرب الصوت من الدار إلى الجناح أو بالعكس. كانت الحياة في هذا القسم الآخر من الدار ملأى بالفعاليات. ومستمرة على مدار السنة، فهي إما تخص طقوساً دينية، كصيام رمضان أو الأحتفال بالأعياد، أو تخصص طقوساً تقليدية كاحياء ليلة الحية، أو تخصص الزيارات الاسبوعية للنساء، أو التحضيرات الموسمية للمؤونة المنزلية. لذا كانت الدار تمتع بالنسوة من صديقات ومستخدمات وهن في هرج ومرج لاعداد المريات والحلويات أو لتبسيس المخضرات أو لصنع معجون الطاطمة أو عمل المتبلات. كما كانت تطلق الألعاب النارية في ليالي الحية. فضلاً عن وجود مشتمل خلف الدار يضم الماشية والطيور وكذلك التنور لخبز الأرزفة اليومية أو الأنواع الأخرى كخبز العروك مثلاً.

لذلك فان الدار كانت تضم عالمين متناقضين ومتعايشين معاً. فهناك من جهة هذا العالم التقليدي الذي وصفت جوّه باختصار، وهناك من جهة أخرى الجناح الآخر الذي يشتمل على العالم العلماني، العالم الذي يبرز فيه مناخ المفاهيم العلمانية من تطور وجدلية ومادية ونسبية، وهو عالم قائم بذاته لا يفصله عن العالم التقليدي الآخر سوى ذلك الممر الضيق ذي الباب المزدوج. على انه كان لكل فرد في العائلة حق الاختيار بين العالمين، بين الاعتقاد السايوي وممارسة الطقوس وبين النظرة المادية الانثروبولوجية. والطرف العلماني يجرّم ممارسات الطرف الآخر بل ويسهم فيما تارة لحض المتعة وتارة للتعبير عن رأي مكنون مفاده أن لكل منا مفهومه في الحياة وله حق الخيار. كما كان الطرف المؤمن ينظر إلى الطرف العلماني بأنه صاحب الامتياز وله الحق بعدم الالتزام. وهكذا كانت تعابش عقليتان متناقضتان بانسجام كلي ووثام تام.

في صباح قارص البرد من شتاء سنة ١٩٤١ كنت في انتظار باص كلية بغداد. وكنا قد اعتدنا أنا وقحطان عوني أن نلتقي لبضع دقائق قبل أن يصل الباص ويذهب كل منا إلى مدرسته. جاءني قحطان مسرعاً ذلك الصباح واثباتي بنجاس قائلاً: ان رفاثيل (وبعني رسّام عصر النهضة) هو ليس احسن رسام في العالم. واستنرد يقول: أتعلم بأننا لا نعلم ماذا يحدث في العالم؟ هناك رسامون معاصرون أحسن من رفاثيل، فالفن ليس للماضي فقط. فسألته: من قال لك هذا؟ ومن هم الذين أحسن من رفاثيل؟ وما هذا الكلام الغريب؟ قال: رسام معاصر فرنسي اسمه بيكاسو، وهذا ما قاله جواد إلى صالح (أي جواد سليم إلى صالح عوني خال قحطان).

صالح عوني، صابط في الجيش العراقي، له هواية في فن الرسم والفنون عامة، كان يعمل في محيط زمره فائق حسن وجواد سليم وعطا صبري وغيرهم، كان له تأثير مباشر على ميل قحطان نحو الفنون ووجهه في هذا المجال.

وبما أن مصدر الخبر هو جواد فإننا قبلناه دون نقاش، وتوسعنا في الحديث في اليوم نفسه وفي أيام تالية وشعرنا بضرورة متابعة التطورات الحديثة في فن الرسم وضرورة التفتيش عن المعاصرين.

وقد حدث أن سكن شارع طه في تلك الآونة، والشوارع المجاورة، عدد من الشباب المتعلم والمتطلع إلى الحضارة الأوروبية وخاصة الحركات الفنية فيها والمتطلع كذلك إلى الحركة التقدمية العالمية. وقد كَوَّن هؤلاء جَوْأً فنيًا، فكنا أنا وقحطان نتجول فيه معاً أو على انفراد. زرنا مثلاً عبد الملك نوري، القصاص اليساري المعروف، فحدثنا عن ترجمته لرواية الأم لـ مكسيم غوركي، كما نصحنا بشأن الموسيقى بالانتقال من مرحلتنا التي كنا فيها نستمتع لـ رمزي كورسكوف إلى مرحلة أخرى من السباع الجدي حسب تعبيره، مرحلة جايكوفسكي. كنت أזור أيضاً جارنا نجدة فتحي صفوة باستمرار، فكان يرشدني إلى الأدب العربي.

كنا نזור كذلك صالح عوني الذي كان يروي لنا أخبار جواد وفاقته حسن ويحدثنا خاصة عن تأثير اثنين من الفنانين البولونيين من الجنود، هما ياربا وماتوشك، عليها وعلى الآخرين من الفنانين العراقيين. وقد كان لأمثال هؤلاء البولونيين تأثير ليس فقط على النظرة الفنية والتقنية لأساليب الرسم بل كان لهم كذلك تأثير جذري في النظرة للحياة ذاتها وللعلاقات الاجتماعية أيضاً. وقد لعب تحرر جواد وفاقته وغيرهما من بعض التقاليد القديمة دوراً في هذا المجال. ونتيجة كل هذا أخذ الفن في العراق يتطلع إلى الانطباعية ثم إلى التنقيطية بدلاً من الاعتدال الكلي على الدراسة الأكاديمية. وبعد رحيل أولئك الفنانين البولونيين، وربما تزامن مع وجودهم في بغداد لبعض الوقت، جاء إلى المدينة، العسكري البريطاني كنت وود، فاضاف بدوره إلى التأثير عليهم، بقبول حياة جديدة، متأثرة به باعتباره بوهيمياً، إذ أن التطور الجذري في أساليب الرسم كان قد أحدثه البولونيون من قبله، وإن كان هو قد ساهم أيضاً في دفع النظرة الجديدة نحو المواضيع الفنية. كان قحطان عوني من الذين تأثروا مباشرة بأسلوب رسم كنت وود.

وبالإضافة إلى البولونيين وإلى كنت وود كان يقسم في بغداد أجناب آخرون أثروا بصورة غير مباشرة في الحركة الفنية، ومنهم استاذ الموسيقى الفرنسي مسيو جميل، وغيره من أفراد الجالية الدبلوماسية.

كل هذه التأثيرات كان يصاحبها خط مواز لها يتمثل بعمل جواد سليم في المتحف العراقي. وينبع من التناغم بين الخطين بل والتطاحن اللذين بينهما تبلور شيء جديد. كان التطلع نحو الحضارة الغربية بما تنطوي عليه من تكنولوجيا معاصرة في الرسم من جهة، والتعرف على الحضارة العراقية المندثرة من جهة أخرى والتي يكشف عنها النحت السومري والبابلي والآشوري، هذان القطبان المتجاذبان أدبا إلى نشوء ما يشبه القفزة إلى النظرة الفنية لدى

الفنان العراقي ، ولعل هذه القفزة قد حصلت عند جواد بالذات قبل غيره . فلقد ذهب جواد في ذلك الزمن المترم إلى المبنى العام ورسم هناك القواد والعاهرة ، كما رسم مرضى الملايا . كان تأثير ذلك علينا وعلى اصدقائنا الجدد مثل نزار سليم تأثيراً كبيراً يكاد يشبه الانفجار في الانفتاح على الجديد وعلى المجهول معاً .

في هذه الأثناء كان استماعنا للموسيقى يتطور أيضاً إذ كان صالح عوني ينصحننا بضرورة الاستماع إلى بيتهوفن . ولما زرت فيصل صبيح نشأت قال لي أن من الضروري أن يحفظ المرء على الغيب قطعة واحدة على الأقل لبيتهوفن . فذهبت إلى السوق واشترت علبة ابر معدنية تحتوي على مئة ابرة وتصلح الواحدة منها لإدارة عشرة أوجه من الاسطوانات ، واستهلكتها جميعاً خلال أسابيع قليلة في الاستماع فقط إلى السفونية الخامسة لبيتهوفن فحفظتها عن ظهر قلب .

وذات يوم ، وكنت مع نزار سليم في دارهم بالصابونجية إذ مرّ بنا جواد وقال عرضاً وهو يمضي في سبيله : اما زلتم تسمعون جايكوفسكي؟ اسمعوا سترافنسكي . فأخبرت فحطان . وباشرنا ليس فقط في تنبع الموسيقى الروسية بل وبالبايه الروسية أيضاً ، وكذلك مسرحيات كوكتو وعلاقتها بالحركة الفنية .

كان رائدنا الأول هو جواد سليم . فإذا قال قولاً ردّدناه وحلّلناه وأصبح قوله عندنا كالكلام المأثور . في تلك الأثناء وصل إلى بغداد مهندس معماري اسمه عبدالله احسان كامل ، وهو شاب انضم إلى حاشية الفنانين .

عبد الله احسان كامل ، مهندس معماري وعظمت مدن . درس العمارة في انكلترا والتخطيط في امريكا ، مؤسس مكتب الاستشاري العراقي . استاذ في كلية الهندسة . عضو مجلس أمانة العاصمة – بغداد



١٢٤١

فحطان عبدالله عوني . الصورة في ٦٠ ت .



١٢٤٢

جواد سليم . فلورنسا . الصورة في أوائل ٦٠ ت .

١٢٤٢

١٢٤١

فكنا نتساءل عنه ، من هو؟ وما هي قدرته؟ فقال نزار سليم : انه جيد ، إذ قال جواد - ا.م أن عبدالله خريج انكلترا ، شرب ، وعنده لمة . وعله فانه جيد . وقد ضحكنا - ا.م ، ولكننا في عين الوقت أدخلنا نحن الرجل ال.م. ال.م. ال.م. في قائمتنا باعتباره ال.م. ال.م .

١٢٤١

وبعد إكمالنا الدراسة المتوسطة أخذنا أنا وقحطان نتياً للناحية المهنية في مستقبلنا. قررت أنا دراسة الكهرباء في كلية روبرت باسطنبول.

وقرر قحطان دراسة علم الأحياء. وعند تهيئتي للامتحان اللازم قال لي والدي هناك شاب يترجم للأهالي وافق على إعطائي دروساً في الانكليزية فالتقيته وهو نسيب يوسف داود. وبعد بضعة لقاءات معه وجد عندي رغبة في تعلم اللغة تفوق مجرد معرفة المناهج المدرسي. فاقترح عليّ أن نناشر بقراءة كتاب أدبي مع تسجيل كل كلمة لا نعرفها ثم نحفظها. وجاءني برواية «الأيام الأخيرة ل بومبي» للورد ليتن فقرأتها وحفظت أكثر من ثمانئة كلمة خلال ستة أسابيع. وصار نسيب معلّم وصديق. ونتيجة لانسجامي معه أثر في أحداث تغيير كلي في أسلوب تفكيري. إذ عزلت نفسي وكوست وقتي للقراءة والموسيقى. قال لي نسيب مرة ان لي قابليات فنية وان دراسة الكهرباء لا تتفق معي. وبعد مناقشة قصيرة قال: ماذا تقول بالعارة؟ وفي نفس اليوم قررت أن ادرسها. وابلغت قحطان بقراري عصباً. فجاءني ليلاً يطلمني بانه قرر كذلك دراسة العارة.

نسيم يوسف داود. من مواليد 1927 بغداد. أكمل الدراسة الثانوية في بغداد في 1944. ومن ثم تخصص في الأدب الانكليزي في جامعة اكستر. انكلترا. وبعد الصفرج أسس الشركة العربية للترجمة والنشر والاعلان بلندن، له وجهات عديدة من العربية إلى الانكليزية أهمها: القرآن، مختارات من ألف ليلة وليلة، أسهم في تحرير ترجمة مقلّدة ابن خلدون إلى اللغة الانكليزية.

بعد أن قررنا دراسة العارة أصبح السؤال ماذا بعد ذلك؟ وما العمل؟

هنا قام صالح عوني بمعاونتنا، فضرب لنا موعداً مع معاري عاد قريباً إلى بغداد وهو عبدالله احسان كامل الشريب ذو اللحية والجليد تبعاً لذلك. فذهبتنا أنا وقحطان في الموعد المقرر إلى داره في الأعظمية وجلسنا في العرفة الزجاجية في الحديقة، وبعد انتظار مشوب بالترب لبضع دقائق جاء عبدالله وكنا نحس بالرهبة مسبقاً. وابتدأ حديثه معنا بقوله: علمت انكم ترغبون أن تصبحوا مهندسين معاريين، فن الذي دلکم على هذه الشغلة؟ العارة، أولاً، نقرأ ولا ندرس لأنها فن أكثر من كونها علماً، هكذا يقال عنها في انكلترا، ونطلب الأمر دراسة تاريخ العارة الرومانية والاغريقية، فهل انتم مستعدون لذلك؟ قلنا نعم، واطهرنا استعدادنا لهذا مؤكدين رغبتنا، فاستطرد مستفسراً: هل تسمعون الموسيقى لأن هذا مهم؟ فأردنا أن نظاهر بالمعرفة في هذا الحقل وانبرى قحطان يقول نعم نسع سترافنسكي وديبوسي وآخرين. فقال وهل سمعتم ديفور جاك؟ كان الجواب الخجول طبعاً هو «لا» إذ لم نكن قد سمعنا بالاسم أصلاً. عندها سألتنا عبدالله: هل عندكم موعد آخر؟ فنظرنا أنا وقحطان أحدنا للآخر فلم نكن قد تعودنا قبل ذلك على ترتيب اوقاتنا وفق مواعيد محددة.

قلنا: لا. قال: إذن تعالوا معي.

وهكذا أخذنا عبدالله معي إلى بغداد. وعبدالله خافت الصوت، قليل الكلام، ويبدو حين يتكلم وكأنه يخلع الكلمات من اعماقه القصوى خلعاً. صريح إلى حد الخشونة ويستعمل تعابير محددة جداً، ويكررها، لكن المرء يشعر منذ الوهلة الأولى ان الرجل يضم الخير لجميع الناس، فإذا بالتعابير التي تبدو في الدقائق الأولى قاسية قد كشفت عن نفسها بعد حين

وتبلورت باخلاص صادق أصيل.

كان عبدالله في ذلك المساء يرتدي قيصاً بلون هومزيج من البني الغامق والأحمر، مع رباط أبيض. ولم يكن هذا مألوفاً لنا. فهماسنا أنا وقحطان حول هذا الانسجام الرائع في الألوان وقلنا هكذا يجب أن يكون المعار. وأخذنا عبدالله إلى مقهى في جنوب بغداد بجوار لمقهي البرازيلية. وكنا قد سمعنا بالمقهي الجديدة لكننا لم نكن قد ارتدناها سابقاً، وهي عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف مع أعمدة ضخمة. وقد تم تزيينها خصيصاً من مجموعة من المعارين مثل مدحت علي مظلوم وعبدالله نفسه، ومن بعض الفنانين أيضاً كجواد سليم الذي قام برسم جدارية خلف البار. دخلنا فكان الجو بالنسبة لنا سحرًا خالصاً. فنحن مع المعار عبدالله ذي اللحية، والمقهي مزين من معارين، وكانت قمة المفاجأة التي غمرتنا بالنشوة محي، مدحت بنفسه إلى مائدتنا وقد وضع على ساعده منديل الخدمة وقال لعبدالله: ماذا تشربون؟ شربنا نحن الشاي والحليب، وافتنا بالمناخ السائد وبالحدث المعاري البحاري من حولنا، وكانت ساقية البار، وهي تقف خلف الكاونتر خفيفة للمدحت وربما كانت فكرة افتتاح المقهي بالأساس ترمي لايجاد عمل لهذه الخلية بالذات.

أخذنا بعد تلك المناسبة نلقى عبدالله باستمرار ووجدنا أنفسنا وكأننا أقرب إلى جو الحليل الأول من المعارين، فأخذنا نراقب أحاديثهم وتصرفاتهم، ومنهم جعفر علوي إضافة إلى مدحت نفسه. وأصبحت هذه المجموعة، وبينها من الفنانين جواد سليم، هي قودتنا، نتلقف منها الكلام كأنه شيء غير قابل للمناقشة، مثل قول جواد: ان الرسم فن ولكن يجب أن تكون نظرتنا إليه عملية إذ لا توجد مشكلة فنية لا يمكن حلها إذا ما نظرنا إليها بطريقة علمية. كما نتلقف القرارات وكأنها أشياء حاسمة، مثل قول مدحت انه سينصرف عن ممارسة الرسم نهائياً لأن الرسم يتطلب المزاولة الدائمة والجدية. كنا نردد مثل هذه الأقوال والتعابير ونحاول الاقتداء بمن تصدر عنه.

قرر قحطان دراسة العمارة على حسابه الخاص في أمريكا وسافر إليها. وحصل نسيم على بعثة للدراسة في انكلترا وسافر إليها. وبقيت أنا في بغداد بانتظار انجاز معاملات السفر، وقد تأخر سفري بعدها مدة تقرب من السنة. فاتصلت في هذه الآونة بمدحت علي مظلوم فوافق علي أن أعمل في مكتبه كرسام متدرب. كان مكتبه يقع في شارع المنتبي، وكان هويسكن قريباً من دارنا، فكنت انتظره عند بابنا صباحاً فيأتي ماشياً، وتأخذ من هناك عربة إلى باب المعظم، ثم تأخذ زورقاً نهرياً نعبه به دجلة إلى علوي الحلة حيث كان مدحت يشيد هناك سينا الارضوملي. ومن هناك نغضي، إما بالعربة أو على الأقدام، إلى شارع الملك فيصل حيث كان يشيد عمارة أخرى. ثم نذهب إلى المكتب. وخلال هذا التجوال كان يحدثني عن المفاهيم الحديثة للعمارة ويطلق ملاحظاته الحادة التي تتخللها النكتة الباردة الذكية عن هذه المواضيع سيتناول بالبحث عمارة مدرسة الباهواوس والمعارين اريك مندلسن وغروبيوس وكوربوزيه. كان مدحت يقول: ان العمارة الحديثة هي فن تلبية الوظائف. ف مندلسن

يصمم الدار بعد دراسة وتنظيم أثاث البيت ثم يحيط ذلك بجدران. وهكذا الأمر بالنسبة للسبّا والمكاتب وما أشبه. واعارني مدحت الكعب فأخذت أقرأ واتبع تاريخ العمارة الحديث والقديم، واتبع كذلك الفن المعاصر في انكلترا للنحات هنري مور و بن نيكلسن وللرسامين جون باير وكراهام سذرلاند وغرانت وغيرهم. فعزلت نفسي عن المجتمع، بل وحتى عن الأقارب والأصدقاء، باستثناء بعض اللقاءات المتقطعة مع الجيل الثاني مثل نزار سليم وبلند الحيدري وخالد الرحال وجميل حمودي، مكرساً وقتي بأسره للمطالعة في الحقل المعماري فضلاً عن الحقول الأخرى كالآداب والتاريخ والموسيقى والتأثير إلى أن تمت اجراءات سفري إلى انكلترا.

كان جو الحلقات الذي كنت أجول فيه يسوده التفاؤل، لما ظهر من بعض الاشارات الدالة على التقدم رغم وجود اشارات أخرى تشير إلى الانكسار. لقد أخذت العمارة والفن الحديث تظهران كالمولود الجديد هنا وهناك. أنشأ مثلاً المهندس أحمد مختار ابراهيم داراً جديدة في بارك السعدون، وقد زرت يوماً أخاه الأصغر مصطفى الذي يسكن معه، وكان ذلك في يوم صيف شديد الحرارة وأشعة الشمس تنعكس بصورة حادة. فلما دخلت الدار شعرت كأنني أدخل قبواً بارد الهواء، خافت الضياء، كانت الدار نظيفة ومرتبّة، وتتناسق فيها الألوان والأثاث. ولم يدهشي المنظر العام الخارجي للدار فقط، بل أدهشني أيضاً الانسجام الداخلي في أسلوب توظيف علاقات الغرف والهدوء المريح المنسجم معه، حتى أننا أخذنا وبدون شعور نهمس ولا نتكلم إلا بصوت خافت. على أن تصميم الدار بدا لي غير خالٍ من التناقض، لوجود عناصر كثيرة تسربت إليه من مفاهيم أوروبية لا تخلو من الكلاسيكية في الأسلوب، قلت في نفسي عندئذ ان المستقبل سوف لا يعرف الحلول الوسط، وان العمارة الحديثة يجب ألا تشوبها المساومة.



١٥١

في تلك الآونة نفسها كان خالد الرحال يعمل مساعداً لزوجته سبتن لويدي في تنفيذ نصب النافورة التي اقيمت في الساحة المستحدثة أمام المدرسة الأمومية قرب وزارة الدفاع. كانت النافورة قطعة نحّية تتألف من مربع في القاعدة تقوم عليه أربعة ألواح حجرية، وقد نحتت بأسلوب انطباعي مع بعض التجريد، وقد اعتبر اكمال هذا المنحوت ونصبه، في الوسط

١٥٢
منظر خارجي لدار احمد مختار ابراهيم في بارك السعدون، بغداد، الصورة في ت ٧٠.

خالد الرحال، درس النحت في بغداد وروما، عمل في المتحف العراقي ومن ثم استاذاً في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفن - جامعة بغداد. له أعمال نحّية وصورية تؤلف عطرته مهمة في تطور الفن العراقي المعاصر، من بين أعماله مؤخرًا نصب الخندي المجهول.

الفني، بمثابة نصر آخر.

ثم حينما ارادت امانة العاصمة (في عهد أمينها آنذاك حسام الدين جمعة) أن تهدم مدخل جامع مرجان لتعديل استقامة شارع الرشيد انبرت إلى ذلك جريدة الأهالي بمقالة احتجاجية فأوقف مشروع الهدم نتيجة لذلك.

كل هذه كانت أحداث تدعم التفاؤل وتقوي الشعور بضرورة العمل، فتدفع إلى الإسراع في الدراسة أو اكملها للرجوع إلى البلاد والمساهمة في تغذية الحركات الجديدة. كان جواد ونسيم قد سافرا إلى انكلترا، وقحطان إلى أمريكا، وكنت أنا انتظر دوري للسفر. على أن تلك الأيام الملائم بالحركة والفرح لم تخل من الصدمات. فعند اكمال بناية مصلحة نقل الركاب في باب المعظم بموجب تصاميم أعدها جعفر علاوي، جرى تكليف جواد من قبل جعفر بنحت قطعة جدارية على البناء تمثل رمز النقل. كنا أنا ونزار سليم نرقب تطور العمل وجواد في أعلى البناء حيث يقف على اسكلة صغيرة ونحت الطابوق موقعا وترابه ينث ويتساقط عليه. كان يساعده خالد الرحال الذي كان يروي لنا مبادئ التصميم ومنح الانحاء وقد جاء من العربة الآشورية وكذلك من الجسد والعصلات الآشورية. وكان هذا العمل يمثل الالتحام المنشود بين الفن الحديث والنحت العراقي القديم.

وخالد يؤكد لنا في حكايته، وهو وجواد يعملان كلاهما في المتحف العراقي آنذاك، انه يرى حتى في وجه الاعرابيات علامات اللبن ملامح سومرية. وعندما تم نحت الجدارية عرضت ادارة نقل الركاب (وكان مديرها في ذلك الحين حسام الدين جمعة أيضا) مبلغ خمسة دنانير كأنتعاب، احتج جواد على ذلك وقابل المدير وبين له ان العمل استغرق عدة أسابيع وان المبلغ زهيد ولا يتناسب حتى مع أجره عامل بناء، فكيف وان عمله هو عمل فني، ويجب تقيمه. فأجابته المدير بأنه لا يفرق بين عمله هذا وبين أية قطعة أثاث موجودة في الغرفة، وأشار إلى المنضدة الجانبية المخصصة لتفاحات السكاثر، ورفض جواد المبلغ.

وزرت مرة جعفر علاوي في مكتبه في أمانة العاصمة وغطته لأنه كان يسهم فعلاً في توليد العارة وانتبته إلى بعض عناصر التصميمات على طاولته، فهناك قاعدة لسارية علم، وتفصيل لشباك، والتقاء مسطحات. قلت في نفسي قد تكون العارة هي جمع هذه العناصر وغيرها وتنسيقها واخراجها، إضافة إلى درس مواقع الأثاث ثم احاطتها بمجدار كما قال مدحت.

كنت متلهفاً للسفر، لأنه سيتيح لي الدراسة والاطلاع على المعارض والمتاحف وزيارة المسارح وحضور الحفلات الموسيقية ومشاهدة الأبنية الحديثة والقديمة. لكنني في حوارتي مع نفسي كنت استدرك وأقول ان الدراسة شيء والفن شيء آخر، فالعارة فن كما قال عبدالله. وماذا بعد جمع العناصر؟ ومن أين سيأتي الانحاء اللاحق؟ أنا اتلذذ بالفنون واتحسها لكنني

لم امارسها. لم استطع تعلم العزف على آلة موسيقية رغم محاولتي، ولم اتعلم الرسم رغم محاولات قحطان معي. وفي مثل تلك المحاورات مع نفسي كان يتناهي الشك فأتساءل في الخفاء: هل حقاً سأتمكن أن أصبح معيارياً؟

وفي يوم شديد الحرارة رجعت إلى البيت بعد أن أكملت جميع الاجراءات ولم يبق أمامي سوى ساعات للسفر. رجعت قبل موعد الغداء، فحاولت العمل ولم أتمكن. كنت في باطني متهيجاً، وذلك لشعوري بأنني مقبل على عالم ثان اطمح أن يملاً خيالي في عمل اتطلع إليه. ولكن في نفس الوقت كان يساورني ذلك الشك العميق المحيط للنفس والمثبط للارادة. فالعارة لا تقتصر على الدراسة الأكاديمية بل تتطلب الابداع المستمر. فهل سأتمكن أنا شخصياً من أن استمر في العارة، أي أن استمر بالابداع؟ تركت الدار وخرجت إلى الحديقة وجلست بجانب إحدى السواقي. كتبت باصبع سبائي على الماء:

« سأديرها »

وكان ذلك وعداً.

وكان في آخر يوم لي في بغداد.

سافرت ووصلت لندن في ٧ تموز ١٩٤٦.



١٧١

١٧١
رفعة الجادري، بغداد، حزيران ١٩٤٦.



المنارة للاستشارات



١٩١

في هامرسمث - ١٩٤٦ - ١٩٥٢

وصلت لندن ونزلت عند عمي رؤوف الجادرجي لمدة بضعة أشهر. وفي اليوم الثاني من وصولي زرت نجدة فتحي صفوة في السفارة العراقية حيث كان ملحماً فيها وأخذت منه عنوان جواد سليم. بعد بضعة أيام أخذت القطار إلى كمدن تاون واتجهت عند نزولي من المحطة نحو عنوان جواد. فوصلت بعد برهة إلى جسر فوق إحدى القنوات ولاحظت رسماً عند نهاية الجسر يجلس مع عدته على مقعد صغير وأمامه لوحة رسم، وظهره نحوي. اقتربت منه فإذا به جواد نفسه. كانت تلك هي المرة الأولى التي قابلت بها جواد مقابلة رجل لرجل، فوقفت على بعد مترين منه أتأمل منظره هو، والمنظر الذي يرسمه، وطال وقوفي بعض الوقت، وكان الوقت غروباً وظلال الأشياء طويلة، فالتفت جواد إلى جهتي. تقدمت نحوه بفرح غامر، وكان سرورنا متبادلاً، وقال لي جواد انه يشعر بالامارة من ظلالهم خلفه يتوقفون قليلاً متطلعين إليه ثم يواصلون السير، لكنه لاحظ ان ظلاً قد وقف ولم يتحرك وطال وقوفه. وأضاف: التفت لأرى من الواقف فإذا بك «صافن». فضحكنا معاً. فجمع جواد عدته وسرنا نحو داره ثم إلى بار قريب، وهناك دقت لأول مرة البصل الصغير المخلل. وطال حديثنا،

١٩١

رفعة الجادرجي. لندن. ١٩٤٩.

ووافقت أنا حالاً على اقتراح جواد بأن نلتقي يوماً أوكلما سنحت الفرصة خلال العطلة التي كانت قائمة وحتى التحافي بالدراسة، وذلك لكي نزرع معاً معارض الرسم ولكي يقوم هو بتعريفي وتعميق فهمي لرسم كبار الرسامين من قداماء ومحدثين. كنت في غاية الفرح فهأنا وجواد، نتحدث عن الفن والتطورات المعاصرة. وهو يكلمني عن آخر مشاهداته للمعارض والمسارح وحضوره للحفلات الموسيقية. في نفس ذلك المساء ذهبنا إلى المسرح. وفي اليوم التالي التقينا في المعرض الوطني وطال بقاؤنا ساعات. ثم شاهدنا نفس مسرحية اليوم السابق. في اليوم الثالث أعدنا الكرة صباحاً في المعرض الوطني، ومساء مشاهدة مسرحية أخرى هذه المرة.

كان جواد، سواء عند زيارتنا للمعرض الوطني أو المعرض ال تبت أو غيرهما من المعارض الثابتة، يشرح لي مبادئ التكوين وعلاقات الألوان لدى مختلف المدارس والرسامين، مؤكداً على بعض منهم. مثل اوجيلو من المدرسة الكلاسيكية وسيزان من المدرسة الحديثة. كان يقول إذا فهمت سيزان في الرسم فكأنك قد فهمت بيتهوفن في الموسيقى. وكان يفضل بعض الرسامين مثل ماتيس وبونارد.

كانت لقاءاتنا اليومية تتواصل خلال الأسبوع. أما يوم الأحد فكنا نذهب إلى إحدى المنتزهات، وكنا نلتقي ببعض أصدقاء جواد، وهو يتحدث ويلاحظ ويعلق. وكان حديثنا ينتقل إلى حفل جديد بالنسبة لي وهو الشعر المعاصر. وهكذا استمر هذا الواصل حتى انتهاء العطلة الصيفية، فالتحقت أنا بالدراسة، وكذلك التحق جواد بدراسته، وأصبحت لقاءاتنا متقطعة. كنت ازوره في مدرسة ال سليلد واتقصد وصول الرسم قبل انتهاء الدوام لكي اراقب جواد وهو يعمل، كما اراقب زملاءه واصفي لاحاديثهم، وكنت في بعض الأحيان انضم إليهم واسمع المحاضرات التي تلقى عن تاريخ الفن. كما أحضر الندوات والنقاشات الفنية بينهم. كنت أحس أن جواد لا ينظر إليه ال سليلد كمجرد تلميذ، بل كان الأساتذة والتلاميذ معاً ينظرون إليه نظرة خاصة. كما كنت أحس أنه أمهرهم فناً وأكثرهم اطلاعاً على تاريخ الفن.

وأخذت لقاءاتنا تتباعد بمرور الزمن. وفي أوائل ١٩٤٨ وبسبب انشغالي بالدراسة تقلصت اللقاءات إلى مرة في الأسبوع، ثم إلى مرة في الشهر وهكذا. وبعد فترة زرت جواد وكان مريضاً، وكانت مرضه صديقة له اسمها لورنا. ثم انقطعت أخباره عني وسمعت أنه قد رجع إلى بغداد.

عند سفري من بغداد زودت بكتاب توصية من الآثاري سيتن لويدي، الذي كان يعمل في مديرية الآثار العامة إلى زوج اخته ونستن ووكر، وكان قد كلف بالاشراف على تطوير القسم المهاري في مدرسة هامرسمث وذلك لكي يشرف على توسيعها وتطويرها بسبب زخم المقبولين من المسرحيين من الجيش بعد انتهاء الحرب. اتصلت ب ووكر فرحب هو وزوجته بي

وأخذت ازورها في مسكنها لتناول شاي العصر، فكنا نتحدث عن الفن والعمارة وعن العراق. على اني التحقت بالقسم المسائي في مدرسة هارمست على أمل قبولي اما في جامعة ليفربول أو في مدرسة جمعية الممارين المهندسين. وبعد مرور أشهر لم أتمكن خلالها من الحصول على قبول في احدهما. نصحني ووكر بأن انتمى إلى هارمست بصفة دائمة وقال انه لا يرى ثمة جدوى من اصراري على أحد المعهدين المذكورين. فانتصت فعلاً هناك في شباط ١٩٤٧.

وأخذت أنتطع تدريجياً واستقرت في عملي، وأجد لي بعض الأصدقاء من التلاميذ. وقد وجدت نفسي بين نوعين منهم: نوع كبير بالعمرم من خدم في الجيش وشارك في الحرب، ونوع من جبلي.

وفي خلال فترة وجيزة تطور نمط من الوثام الثقافي بيني وبين ووكر فكنا نتبادل استعارة الكتب فيما بيننا، أعبره ويعبرني، وكنا نتحدث عن السينما والمسرح وبالأخص عن الطابع الكلاسيكي فيها. وقد كنت قررت مع نفسي منذ وصولي إلى لندن أن أشاهد في كل اسبوع مسرحية واحدة على الأقل وأن أقرأ في كل اسبوع كتاباً واحداً إضافياً على الأقل من الكتب غير المقررة في المنهج الدراسي. وقد دأبت على تنفيذ ذلك، فإذا عجزت عنه في اسبوع ما أو في اسبوعين متتاليين عوضت عما فاتني منه في الأسابيع اللاحقة. وكانت ممارستي الاسبوعية هذه تشمل أيضاً زيارة اسبوعية لمعرض أو متحف مرة واحدة على الأقل.

ولم يكن ووكر استاذاً تقليدياً، بل كان يتصف بالفكاهة والدعابة الذكية بحيث أن جملة قد تعني معاني متعددة، بل قد تعني المعنى وعكسه بروح مرحة. كان سريع البديهة، وقوي الملاحظة. وله اسلوبه الفذ في التدريس. فإذا وجد المناخ ملاءماً طلب منا نحن التلاميذ الخروج معه إلى خارج المدرسة فيتجول معنا في الشوارع أو المنتزهات. ويأخذ بابداء الملاحظات التفصيلية عن كل شيء تقع عليه عينه، من كراسي الحدائق إلى ملابس النساء، بل وإلى أساليب مشي المارة. وإذا نظر إلى إحدى واجهات المخازن ورأى مثلاً مكواة، أدل بجدت طويل تفصيلي وعلمي عن عظام اليد وعضلاتها واسلوب مسك الأشياء وما إلى ذلك، وعلاقة كل هذا الواحد بالآخر وعلاقته بالتصميم. وكان بذلك يجتئنا على أن يطور كل منا حسه في التصميم مهما كان العمل المكلف به، سواء كان تصميم عمارة أو تصميم علاقة لسارة مسرح. كان ووكر كذلك يزور معنا المتاحف والمعارض الدائمة والموسمية، فيتجول معنا فيها وينظر إلى صورة هنا أو إلى منحوتة هناك، ويشير تارة إلى صحن نحاسي وثارة إلى قطعة قاش، ثم يقوم بتحليل القطعة وتكوينها وألوانها ثم يقارنها بقطعة أخرى أو يعقد مقارنة بين عصرها والعصور الأخرى وهلم جرا.

كانت أحاديث ووكر متعة خالصة لغزارتها وشموليتها في المعلومات العامة وفي التاريخ. وفي خلال فترة قصيرة استقطب مجموعة صغيرة من التلاميذ كنت أنا من بينها. على اننا أخذنا

ندرس تطور العارة الحديثة وخاصة في انكلترا، وبدأنا نزور الأبنية المرة تلو الأخرى وتحدث فيها بينما عنها ونحاول أن نحدد عناصرها ونضع معاني لها. ومن تلك المقارنات ومن المطالعات الخاصة بمدارس العارة الحديثة بدأ يترسب إلى ذهني ادراك معين ويتخذ بالتدرج مفهوماً خاصاً. فقد صرت ازداد اقتناعاً يوماً بعد يوم بأن سن العارة الحديثة إنما تعتمد بالدرجة الأولى على ما هو مستوحى من مدرسة ال باوهاوس، وان الحلول المرجوة لمشاكل العارة الحديثة يمكن استقصاء ملاحظها في اعمال مدرسة ال باوهاوس وفلسفتها، وكذلك في أعمال كوربوزيه وفلسفته، وهي تنصب على مفاهيم مفادها باختصار إن الوظائف المعاصرة للعارة تتطلب استخدام الماكنة، مما يحتم تحويل انتاج البناء إلى المكننة، وهذا يحتم بدوره مفاهيم جمالية جديدة. كان ووكر يفهم ويقدر أهمية التكنولوجيا وعلاقتها بظهور مفاهيم جمالية جديدة، ولكنه كان في عين الوقت منجذباً إلى خلفيته المشبعة بالجمالية الكلاسيكية وبالأخص كلاسيكية الفترة الجيورجية في انكلترا، فكان ينتهي السن الجمالية لهذه الفترة بالذات بعناية ويصفها بامعان مرهف الحساسية.

ولعل إيمان ووكر بتلك السن الذي يكاد يكون إيماناً أعمى، مضافاً إليه أسلوبه التهمكي في المحادثة ونظراته الساخرة المفعمة بالشك تجاه الأشياء قد تصافرت جميعاً فجعلت حديثه يزداد هزء يوماً بعد يوم بمدارس العارة الحديثة وخاصة تجاه المروجين لها من بين التلاميذ. كان بارعاً في النقاط نقاط الضعف، مها كانت ثانوية، في الأبنية الحديثة لبعض المعارين الانكليز مثل ماكسول فراي فينسج حولها النكات اللاذعة المشحونة بالتهكم الشكوكي، كما كان يتلذذ باكتشاف الهنات في جماعة تكتون مثلاً، في حين كانت مجموعتنا تعتبر هؤلاء رواد الحركة المعارية الحديثة في انكلترا، وقد كنا نزور ابينتهم مراراً وتكراراً لدراستها ونعود إلى المدرسة معجبين بها فنجاهه من ووكر بالسخرية بهم والتقليل من شأنهم.

أخذ الجو المتناقض يتلبد في المدرسة كالسحاب. كنا أنا وجماعتي، آرثر روبنشتاين وموريس هيرست وجون ورن، معجبين بشخصية ووكر ونقدر احساساته المرهقة في مبادئ التكوين والألوان، ونعتبره معلماً لنا، ولكننا بدأنا نشعر أن موقفه في تسخيف المفاهيم الجديدة أخذ بالتطور بحيث صار بمثابة حجر عثرة أمام تطور المفاهيم المعارية في المدرسة، فأخذنا على عاتقنا مهمة الدفاع عن العارة الحديثة وعن مبادئ مدرسة ال باوهاوس وعن مفاهيمها التكنولوجية على الأخص.

وصادف أن قدمت في منتصف السنة الثانية بحثاً في المفاهيم المعارية. وكان البحث على شكل ألواح تتضمن تصاوير فوتوغرافية لأشكال معارية ذات علاقة جمالية مستمدة من دراسة قمت بها لمدرسة ال باوهاوس وبالأخص لأعمال ميز فان در رومع شروح تحت التصاوير تؤكد أن الجمال أو القيمة الفنية للشكل يجب تقييمها حسب نسبة الوظيفة التي يحققها أو يطلقها، وضربت على ذلك مثلاً بقولي ان موسيقى بيتهوفن قد أدت وظيفتها لفترة تاريخية معينة، كذلك ان موسيقى الجاز تقوم الآن بوظيفة معينة، وعليه ينبغي تقييم كليهما

بنفس المعايير وبنفس الدرجة. ولعل طريقة عرضي للبحث جاءت موفقة، فاختاروا عملي لعرضه في موقع العروض الدراسية. في هذه الأثناء كانت مجموعة التلاميذ المذكورين تلتف حولي، ثم أخذ تأثيرنا ينتشر بين تلامذة الصفوف اللاحقة، فوجد وكر أن المعارضة لطريقته تزداد وتشتد، بل وأكثر من هذا لعله أحس أن طريقته لا ينظر إليها باهتمام من قبل مجموعتنا والآخريين الذين يتأثرون بها. والظاهر أن وكر شعر، ربما لأسباب متعددة تجمعت في نفسه، انني أقف على رأس هذا الاستقطاب ففضجت تلك السحابة المتلبدة فجأة عليّ.

وبعدها حدث أن طليبي وكيل العميد ذات يوم - وهو من الأساتذة القدامى في المدرسة، وكان رجلاً طيباً وحجولاً، وأخذ يعتذر لي أولاً مظهراً أسفه، ثم أخبرني بان وكر قد طلب نصلي وأعلمه بأنه يعتذر عليه لتعليم التلاميذ مع وجودي بينهم، وأبلغني محرراً بأن أترك المدرسة وعدت أدرجي إلى الصف وأنا لا ادري ماذا أفعل أو أقول، وقد لاحظ بعض التلاميذ حيرتي، وبعد السؤال والجواب قرروا تشكيل لجنة من الطلاب الثلاثة المذكورين إضافة إلى جون انسكب وآخرين، فحررت اللجنة تقريراً يفيد بأن طريقة تدريس وكر باتت لا تطاق لتغلب السخرية والشكوكية عليها. وبناء على هذا التقرير انعكست الآفة فطلب من وكر الاستقالة، وعندها استقال وترك المدرسة، فعدت إليها وقد جرى كل هذا لي ول وكر معاً خلال يومين اثنين متتابعين.

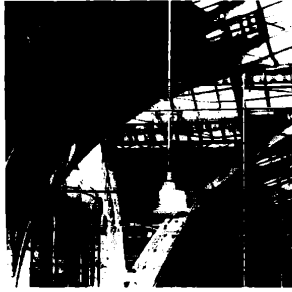
وهكذا واصلت دراستي في هامرست. وتطورت علاقتي بزملاء الدراسة هيرست وروبيشتاين وورن فأصبحت صداقة حميمة. أخذنا نبرمج معاً قراءتنا وتبعتها ليس في مناهج الدراسة فقط بل في حقول أخرى كالسينما والمسرح والمعارض الفنية وغيرها. كنا في نقاش دائم عن مختلف المواضيع. ونقاشنا يبدأ في فرص الاستراحة بين الدروس ويستمر بعد الدراسة، بل أثناء تناول الطعام، وأحياناً يستمر ونحن في باص أو قطار أو أثناء وقوفنا في طابور الانتظار أو

تنزهه في الحدائق العامة. ويدوم الحوار بيننا إلى ساعة متأخرة حتى يركن كل منا إلى مأواه حيث يجد المزيد من الكتب تنتظرنا للتزود بمادة جديدة للتعلم ولللمباشرة في اليوم التالي بالمطارحات والملاحظات والمخاضات. وأخذ يشترك معنا في مناقشاتنا بعض تلاميذ الصفوف اللاحقة، وكذلك بعض الأساتذة والمحاضرين، حتى أصبحت المدرسة في حركة دائبة وحيوية متدفقة كأنها مهرجان علمي مستمر.

في هذه الفترة نفسها طلب منا في إحدى الدروس وضع دراسة مفصلة يستغرق إنجازها عدة أشهر في موضوع تاريخي يختاره التلميذ بحريته. كان الموضوع الذي اخترته في حاضراً في ذهني فلم اتردد في اعتماده موضوعاً لبحثي وهو وضع دراسة في تاريخ استعمال الحديد الصلب في انكلترا. ذلك انني كنت اعتقد من مطالعالي آنذ، وبعض مشاهداتي، ان مناهج العمارة الحديثة ترجع إلى استعمال مادة الحديد الصلب وتطور هذا الاستعمال بحيث فتحت آفاق جديدة للعمارة اتاحت بدورها ومنذ بداية القرن العشرين مجال التطورات التالية التي

انجبت العمارة الحديثة كما نعرفها أو كما بلورتها مدرسة ال باوهاوس.

باشرت بدراسة هذا الموضوع وأخذت ازور الأبنية ذات العلاقة واصورها وادون ملاحظاتي بشأنها سواء كانت الأبنية دور سكن أو محلات تجارية أو أسواقاً أو بيوتاً زجاجية أو جسوراً أو محطات قطار أو غيرها من المحلات العامة الأخرى التي توجد فيها عادة قطع أثاث للجلوس كالمصاطب مثلاً.



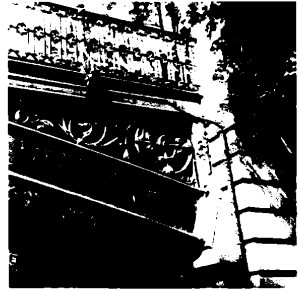
٢٤١
دار سكن في لندن مع حجر من مادة
الحديد الصب في أوائل القرن التاسع عشر.
الصورة ١٩٤٨.
٢٤٧
محطة قطار بادنجن. لندن. ١٨٥٤.
الصورة ١٩٨٤



٢٤١

٢٤١

ثم قدمت بحبي وأكدت فيه على نقطتين: الأولى، ان الحديد الصب مادة جديدة لم تجر عليها تجارب هامة في حقل الاستعمال. والأخيرة ان ما تم من خلق أشكال هندسية ومفاهيم جمالية جديدة تعتمد على الخواص الطبيعية لمادة الصب نفسها.



٢٤٣
تفصيل لحجر من مادة الحديد الصب في
رجمت پارک لندن. ١٨٦٠ م. الصورة
١٩٤٩.

٢٤٣

أما بشأن نقطتي الأولى فقد بينت فيها انه عندما تطور علم صهر هذه المادة وبوشر باستعمالها على نطاق واسع فانها لم نجد أمامها معوقات تذكر تحول دون خلق أشكال وظيفية جديدة تتناسب مع طبيعتها الكيميائية / الفيزيائية. ان هذه المادة التي تتلخص خصائصها بمقاومة الصدأ وتحمل الضغط العالي - بالمقارنة مع الخشب والحجر والطابوق - يمكن سبكها بكلفة اقتصادية مناسبة وبالأشكال المطلوبة. فاستطاع الانكليز التحرر من المعوقات التي كانت

تخلّفها خصائص المواد الأخرى كالحشب وغيره، وتمكّنوا من إيجاد أشكال جديدة اعتمدت على مبدأ الضغط بالدرجة الأولى. وأصبح بوسع المصمم تخفيض كمية المادة المستخدمة وتقليل مساحتها، وبهذا أصبح ممكناً إقامة الجسور وبيوت الزجاج ومحطات القطار باستخدام باعات طويلة الامتداد وأشكال هندسية جديدة مع الاقتصاد في الكلفة والتخفيف من أخطار الحريق والتسريع في التشييد.



٢٥١
عظمت لعمل يظهر استخدام جسور من مادة الحديد الصلب الذي يمكن من تصميم باع واسع لتسهيل عملية الأنتاج



٢٥٢
جسر حديد صب في ريجت بارك . لندن . ١٨٦٠ م . الصورة ١٩٥٠ .

٢٥٣
جسر حديد صب في قرية كولوروكديل في شرويشير، انكلترا . ١٧٧٩ م . تصميم المعمار برنارد وضع ابراهام داربي الثالث .

٢٥٣

٢٥٢

وذكرت في بحثي أن هذه الفكرة الجديدة في التكنولوجيا وما رافقها من ابداع في الشكل المعماري قد تجلّيا كلاهما في بناء المعرض الدولي الذي أقيم في لندن سنة ١٨٥١ في حدائق هايد بارك، والذي نعت أثناء فترة التصميم باسم القصر البلوري. فلو استخدمت في ذلك البناء الأساليب الانشائية التقليدية، والمواد الدارجة الاستعمال كالحشب والحجر والطابوق، كما تضمنت بعض التصميمات المقدمة للمشروع، لاستغرق تشييد البناء سنوات عديدة واستنزف هدمه سنوات مماثلة أخرى، ولاستفد مواداً بائنة وقوة عاملة لم تكن الصناعة في انكلترا حينذاك قادرة على تحمل زخمها بسهولة، كما لم يكن من المتصور مطلقاً إكمال المشروع خلال المدة القصيرة المحددة التي لم تتجاوز بضعة أشهر ليتسنى افتتاح المعرض لأداء غرضه الدولي المطلوب. عندئذ تقدم جوزيف باكستن - والذي كانت له خبرة في تصميم وتشييد البيوت الزجاجية - بتصميمه الذي اعتمد مادتي الحديد الصلب والزجاج كإدتين

رئيسيتين. كما اعتمد طريقة انتاج جديدة تستند على تكرار وحدات قياسية محدودة التنوع. سهولة الإنتاج أو الصب. مما جعل من الممكن انتاجها في مواقع مختلفة في آن واحد ثم نقلها إلى موقع العمل. وهناك يتم ربطها بموجب شبكة قياسية موحدة. وهكذا تجنب التصميم، وإلى حد كبير، القيام بالأعمال الانتاجية في ساحة العمل واقتصر على توزيع العناصر وتركيبها موقعياً. وبهذا تم التركيب خلال أسابيع فقط، وافتتح المعرض في موعده المقرر، وبلغت مساحته أضعاف مساحة كاتدرائية القديس پول في لندن، وبكلفة أقل بكثير من كلفة التصاميم التقليدية.



٢٦١
عظمتطور للقصر البلوري في هايد بارك.
لندن. ١٨٥١ م.

٢٦١

أما بشأن النقطة الثانية فقد ذكرت في بحثنا ان تنفيذ القصر البلوري لم يكن أعظم إنجاز للتكنولوجيا الحديثة من الناحية الاقتصادية ومدة البناء ومدى النفع واستهلاك المواد مما أدى بالنتيجة إلى تطوير تكنولوجيا البناء بصورة عامة فحسب، بل وأكثر من هذا، ان القصر البلوري قد حقق خلق أشكال هندسية ومفاهيم جديدة تعتمد أساساً على الخصائص الطبيعية لمادة الحديد الصلب. وهنا ذكرت ان باكستن لم يكن فريداً في هذا التطوير بل سبقه إليه وأعقبه مصممون آخرون في هذا المجال منهم برنجانارد الذي صمم أول جسر حديدي في العالم هو جسر كولبروكديل في شروبشر (١٧٧٧ - ١٧٨١)، توماس تفلورد في مقترحه لجسر لندن سنة ١٨٠٠ الذي لم ينفذ، وكل من ديسيمز برتن وترنر اللذين صمما معاً البيت

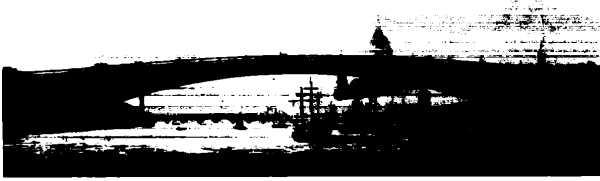


٢٦٢
جسر كولبروكديل في شروبشر.
١٧٧٧ - ١٧٨١. تصميم برنجانارد. يعتبر أول
جسر انشاء من مادة الحديد الصلب.

٢٦٢

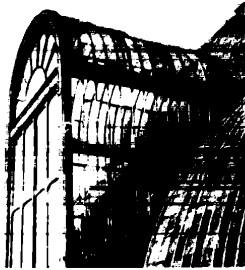
٢٦

الزجاجي المسمى بالم هاوس في حدائق كيو في لندن سنة ١٨٤٦.



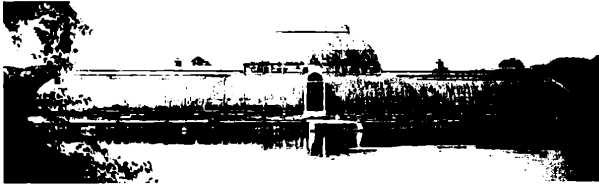
٢٧١

٢٧١
منظر للجسر المقترح والمصمم من قبل
توماس تفلورد في ١٨٠١ م



٢٧٢

٢٧٢
مدخل البيت الزجاجي . الدائم هاوس .
حدائق كيو . ٤٥ - ١٨٤٧ . الصورة
١٩٥٠



٢٧٣

٢٧٣
منظر عام للبايم هاوس في حدائق كيو

ان هذا البحث الذي كان الأول من نوعه بالنسبة لي ، قد عمق اطلاعي على ميادين عديدة وزرع في ذهني بذور التفكير في مجالات مختلفة. كذلك فاني اكتشفت خلال دراستي من جملة الذين اكتشفتهم روبرت آدم (١٧٢٨ - ١٧٩٢) وكان قد صمم كثيراً من التصاميم نفذ بعضها بمادة الحديد الصب ومنها بعض «المحجرات». فلما تعرفت على أعماله افتنت بها بدرجة عالية وظلت تراودني ليل نهار. وطالما وقفت أمام أعياه الفاتنة المرهفة الرشاقة وأنا اتساءل باعجاب: كم مرة تمكن الانسان أن يحقق هذه الرقعة في التصميم؟ وكانت شهرة روبرت آدم أصلاً تستند إلى عبقريته التصميمية عامة ومنها الزخرفة الخصبية، وخاصة في السقوف، وهي بتفصيلاتها الدقيقة وبكليتها معاً تدل على عقل متمدن لا يشوبه غرور الجبروت، وتبث في الناظر إليها شعوراً بالرشاقة الناعمة والأناقة اللدنة. كنت أتذكر عند تمتعي بأعمال هذا الفنان أقوال ووكر وجملة العاطفية الحارفة عند وصفه لهذه الفترة المعمارية وذكره لهذا المصمم المرهف.

٢٨٧١
محجر من مادة الحديد الصب بداري
لندن. الصورة ١٩٤٩ م.

٢٨٧٢
سقف من تصميم روبرت آدم في قصر
ساين. مسدلكس. انكلترا.
١٧٦٤ - ٦٣ م



٢٨٧٢



٢٨٧١

ولم تكن دراسي الموسعة التي قمت بها لاعداد بحني عن الحديد الصّب إلى ابداءة متواضعة. فقد اصبح واضحاً لدي انني إذا أردت فهم العارة الحديثة فعلي أن أفهم تاريخ نشوئها بما في ذلك العوامل الاجتماعية والتكنولوجية التي ولدتها، وتطور المدارس والتيارات الفنية التي سبقتها أو انبثقت منها لاحقاً. أخذت بدراسة تاريخ استعمال الزجاج في الأبنية، وتطور الخرسانة وتأثيرها على البناء، فضلاً عن استعمال وتطور الحديد الصّب والحديد المطاوع، ليس في انكلترا فقط بل وفي فرنسا أيضاً.

نظمت لنفسي سفرة إلى باريس خلال العطلة الصيفية. وقت قبل السفر جمع المعلومات ثم تصنيفها في بطاقات حسب المواضيع وبموجب العناوين المختلفة في ضواحي باريس. وما أن أزفت العطلة حتى سافرت بالقطار إلى باريس ووصلتها مساءً. اشترت خارطة للمدينة وضواحيها وجلست في إحدى الحدائق العامة وأخرجت ذلك المساء خطة عمل لنفسي، تلخص بتأثير المواقع على الخارطة وتقسيم باريس إلى قطاعات بحوي كل قطاع منها على منهج عمل ليوم واحد.

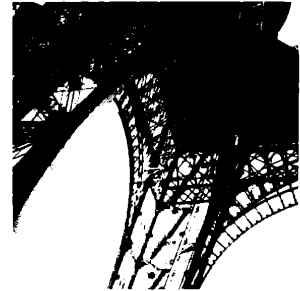
وفي فجر اليوم الثاني بدأت بتطبيق المنهاج وذلك باستخدام قطار تحت الأرض (المترو) متوجهاً إلى أبعاد موقع من مركز إقامتي في الحي اللاتيني وهو موقع منهج عملي في ذلك اليوم.

٢٨٧٣
منظر لقاعدة برج إيفل. باريس. الصورة
١٩٤٩

٢٨٧٤
برج إيفل. باريس. تصميم غوستاف
إيفل. ١٨٨٧ - ٨٧ م.



٢٨٧٤



٢٨٧٣

٢٨

وعند وصولي أباشر بالرجوع مشياً على القدم متحجاً نحو الحي اللاتيني. إلى أن يقبل المساء. وتابعت هذا المنهاج يومياً، انتقل بموجبه من موقع إلى موقع والخريطة أمامي وذلك من اليسار إلى اليمين أي باتجاه عقرب الساعة حتى انتهيت من القسم الأكبر من عملي المقرر، الذي استغرق ثلاثين يوماً. في خلال هذه الفترة شاهدت وصورت المواقع المؤشرة في منهجي ودونت ملاحظاتي عنها. وتضمنت دراساتي هذه، بالإضافة إلى الزجاج والصلب والخرسانة أعمالاً لقادة الحركة المعمارية الحديثة ومنهم غوستاف ايفل واوغست بيريه ولوكوربوزيه.



٢٩٢



٢٩١

٢٩١
مسكن لوكوربوزيه في الطابق الأعلى من
العمارة. باريس. تصميم لوكوربوزيه.

٢٩٢
لوكوربوزيه ١٨٨٧ - ١٩٦٥.

كان يتخلل مناهجي هذا فعاليات أخرى أقوم بها، كزيارة المتاحف والمعارض. وذات مساء خطر لي أن أزور لوكوربوزيه في داره. ولا أدري لماذا اتخذت هذا القرار مع نفسي. ولم يدبر بخلدني آنذاك ما الذي سأحدث به مع هذا العملاق حين أقباله. ذهبت إلى العمارة التي يسكنها وبعد أن تطلعت فيها متأملاً من الخارج، وهي إحدى أعماله الأولى، دخلت وصعدت إلى شقته في الطابق العلوي من البناء. ضغطت على زر الجرس ففتحت لي الباب امرأة في متوسط العمر تتكلم شيئاً من الإنكليزية. فبينت لها أنني تلميذ من بغداد وأدرس العمارة في لندن وإني معجب بأعمال لوكوربوزيه. بل اسمح لنفسي وانجاسر بالقول أنني أعد نفسي من تلاميذه. فاجلسني وقدمت لي القهوة وجلسنا معاً لنتنظر رجوع لوكوربوزيه إلى شقته. ثم طافت بي في الشقة، فشهدت الأثاث والكتب وأدوات الرسم المبعثرة وحتى



٢٩٤



٢٩٣

٢٩٣
قسم السكن لمؤسسة السالكين آربي في
باريس. تصميم لوكوربوزيه. انشيء في
٣١-١٩٣٢ م. الصورة ١٩٤٩.

٢٩٤
دار الطلبة الموسري في المدينة الجامعية في
باريس. تصميم لوكوربوزيه.
٣١-١٩٣٢ م. الصورة ١٩٤٩.

سرير النوم الذي لم يكن مرتباً. شاهدت اسلوب المعيشة. ولمست بأن كل شيء في هذه الشقة جميل وكله يدل على انه هنا لا بد أن يعيش كوربوزيه. واستبد بي الخجل. وتفاقم، كنت أشعر بالخجل وأنا انجول في الشقة، ولكني كنت فرحاً أيضاً إذ سحت فرصة لم أكن اتوقها. ثم جلست ثانية وتأملت، وبعد برهة تساءلت مع نفسي: ترى بماذا سأحدث كوربوزيه حين التقيه وبعد أن ننهي من شكليات التعريف والمجاملة؟ شعرت باشتداد الخجل علي، بل أخذت أتصيب عرقاً وقررت ترك الشقة في الحال. ألحت علي السيدة بضرورة الانتظار لمقابلته لكنني أصرت على الانصراف. وعندما تركت الشقة وأغلقت السيدة الباب من خلفي، ونزلت إلى الشارع أسرع الخطى، أخذت اغني، فأحسست براحة عجيبة وفريدة لأنني لم أقابل كوربوزيه فأنقذت نفسي من ذلك الموقف المرح الذي سأجد نفسي فيه افتقد الكلمات والجمل ولا أجد غير الصمت أمام ذلك الرجل الكبير.

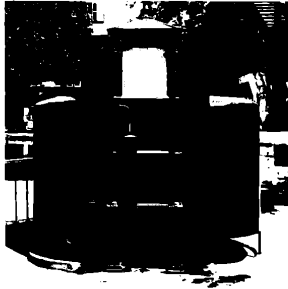


٣٠١

٣٠١

مصطبة صنعت من مادة الحديد الصلب في
احدى متزهات باريس. الصورة ١٩٤٩.

وفي باريس كنت أقضي الأمسيات مع بعض الأصدقاء العراقيين اما في حضور الحفلات الموسيقية أو في زيارة الكنائس المشهورة. وغالباً ما كنا نجلس في المقاهي والحانات ونتطلع إلى الحياة اليومية. وقد أنطع في ذهني من مشاهداتي للحياة هناك انه على الرغم من تكرارها المتواتر فان لكل كرة متواترة منها طعمها الخاص ونغمها الفذ. وافتنتت بهذه السمة الفريدة التي اكتشفتها، وصرت أرى كل شيء جميلاً: الصغير والكبير، مصاطب الشوارع،



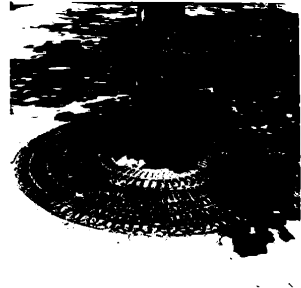
٣٠٣

٣٠٢

مشك حديدي لأسفل الشجر. صنع من
مادة الحديد الصلب. في احد شوارع
باريس. الصورة ١٩٤٩.

٣٠٣

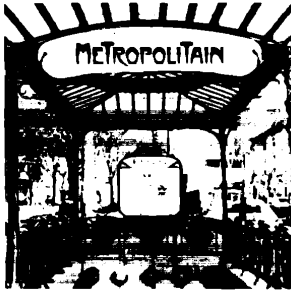
موتلة عامة للرجال. صنع بعض عناصرها
من مادة الحديد الصلب. في احد شوارع
باريس. الصورة ١٩٤٩.



٣٠٢

٣٠

مشبكات الحديد حول جذوع الأشجار، المبولات العامة من الصلب، المقاهي وسقائها ولكل منهم أسلوبه الخاص «شمرته»، وكنت متلهفًا كلما ذهبت إلى محطة معينة من محطات المتروان كانت من تصميم هكتور غويمار (١٨٦٧ - ١٩٤٢) حيث تتلوى العناصر فتبرز منها تنوعات بأشكال نباتية مختلفة، ملتهبة «كألسنة النار تارة» ومنسابة «كأمواج الماء تارة أخرى»، فتمثل أحسن تمثيل أسلوب الآرنوفو.



٣١١

٣١١

مدخل لاحدى محطات المتروان في باريس.
صنع من مادة الحديد الصلب. لتصميم
هكتور غويمار في حوالي ١٩٠٠.

كانت تلك الأشكال تبرق في ذهني وتلصق بمخيلتي بل وتتجاوزها حتى كنت أراها وقد انتقلت معي إلى محطات أخرى ملتصقة على الجدران، فتولد أمامي بأشكال غريبة. هكذا كنت أطوف وأمشي في الحي اللاتيني حتى أصل في نهاية المطاف مبهورًا مسحورًا، أمام كاتدرائية نوتردام. فأدخلها وأجوس خلال عتباتها فأعيبى مأخوذًا ومأسورًا حتى تغلق الأبواب. كنت أصدع إلى أعلاها وامكث طويلًا أمام برج الأجراس واتلفت إلى باريس وأنظر من تحتي، وبالقرب من الكراغل بأشكال حيوانية وشيطانية فاصورها وأتأملها فإذا لكل شكل شخصيته المتميزة وطابعه الخاص. ولطالما كنت أعبر نهر السين وأنظر إلى القسم الخلفي الشرقي لهذه الكاتدرائية فأرى الأكتاف الزافرة وقد تشعبت بدائرة شعاعية عبر الماء فظهر كل منها بكل فذاذته، في الهواء ولا تقبل المصلبات الخاصة التي تحبها في الشقية جلالًا، وكذلك البرج الوسطي يتشامخ برشاقة فاتنة إلى السماء بنحوه الأنيق المقرنص المثقب



٣١٣



٣١٢

٣١٢

منظر لنهر السين ويظهر في الواجهة الأمامية
للصورة احد الكراغل في كاتدرائية
نوتردام. باريس. الصورة ١٩٤٩.

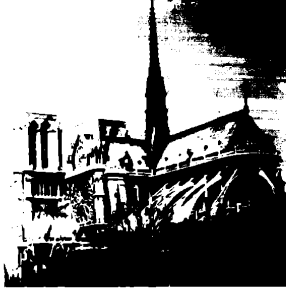
٣١٣

شكل حيواني / شيطاني في احد أبراج
كاتدرائية نوتردام. باريس. الصورة
١٩٤٩ م.

التشكيل بحيث ينفذ منه الضياء.

٣٣١
اشكال حيوانية / شيطانية في أحد أبراج
كاتدرائية نوردام. الصورة ١٩٤٩ م

٣٣٢
منظر للقسم العلوي الشرقي لكاتدرائية
نوردام، باريس. يظهر الأعمدة
والزخارف والبرج الوسطي.



٣٣٢

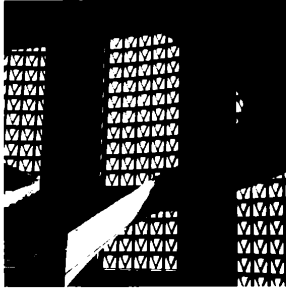


٣٣١

نعم أحببت باريس. حتى أحببت تلك الروائع التي تترى من حاناتها، التي لا أعرف معيها، وقد تكون مزيجاً من روائح البيرة والبرنو والقهوة والنيبذ ومن أنفاس وروائح الناس. ثم أتذكر ذلك الصباح الذي زرت فيه مرسم بيريه، أوغست بيريه، وهو عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف وقد جلس بيريه متفرداً لوحده على قاعدة ترتفع لعدة درجات. كان رجلاً قد جاوز السبعين من العمر، هادئاً لا يتكلم. ذهبت إليه وقلت له أنا تلميذ من بغداد أدرس العمارة في لندن، واني زرت وصورت عدة ابينة من أعماله في باريس وفي أيمان، فرحب بي وسمح لي بالبقاء في مرسمه لعدة ساعات قضيت أغلبها مع مدير المرسم، وهو محاري، وأنا أتطلع إلى أسلوب العمل والتصميم.

٣٣٣
أوغست بيريه ١٨٧٤ - ١٩٥٤.

٣٣٤
مبنى لوزارة الأشغال في باريس. تصميم
أوغست بيريه ١٩٣٨ م. استمر التنفيذ إلى
ما بعد الحرب العالمية الثانية. الصورة
١٩٤٩.



٣٣٤



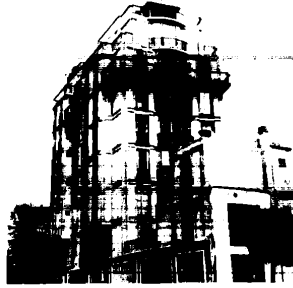
٣٣٣

كنت قبل ذلك الصباح قد وقفت أمام البناية رقم ٢٥ شارع فرانكلين في باريس، وهي إحدى العمارات التي من تصميم بيريه. وقفت أمامها متأملاً وأقول في نفسي: باليسعة الفرق بين صور العمارة الفوتوغرافية وبين حقيقتها! ها هي أمامي ألواح تتعالى من بلاط التراكوتا المورقة ذات الظلال البنية اللون تحضنها مساند خرسانية بلون الأسمنت الطبيعي، وهي بدورها محتضنة بالشبابيك الزجاجية. صعدت إلى الطابق الأعلى، فأدخلتني سيدة إلى

شقتها. وهناك قلت أيضاً: تلميذ من بغداد يدرس العارة في لندن ... الخ وأتاحت السيدة لي مجال الاطلاع. خرجت إلى السطح ووقفت في نفس المكان الذي يقف فيه بيريه في إحدى الصور الفوتوغرافية للبناء، وأنا أتأمل المحجرات المحيطة بالسطح. ثم نزلت السلم متباطئاً وأنا لمس بيدي ملمس الزجاج المعيني الشكل المدس الأضلاع، والذي يحيط بالسلم لكي اتحمس واثلذذ باللمس، إلى أن وجدت نفسي في الشارع، فوقفت متردداً. ولكنه، كان لابد لي من الرجوع إلى الهي اللاتيني.



٣٣٢



٣٣١

٣٣١
منظر خارجي لبناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. باريس. تصميم أوست بيريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

٣٣٢
تفصيل للسطح الزركولا المورق في بناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. تصميم أوست بيريه ١٩٠٣ م. الصورة ١٩٤٩.



٣٣٣

٣٣٣
الزجاج المعيني الشكل والمدس الأضلاع الذي يحيط بسلم بناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. تصميم أوست بيريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

عدت إلى لندن فرحاً نشطاً. كانت حلاوة باريس لا تفارقني. وأخذت اتساءل مع نفسي بإلحاح: باريس جميلة، هذا صحيح ولكن لماذا باريس جميلة؟ ما هي العوامل أو العناصر التي جعلت منها مدينة جميلة؟ ما هي تلك السنن التصميمية التي يمكن تحديدها والتي إذا ما تم تنفيذها أو تطبيقها تصبح المدينة جميلة؟ هل هي مقاهي باريس؟ هل هي حركة الناس؟ هل هي النافورة في حدائق الـ لكسمبورغ؟ هل هي الأشجار على جانبي الشوارع؟ هل هي الجادات المستقيمة التي خططها اوزمان (١٨٠٩ - ١٨٩١) والتي تلتقي في مستديرات؟ هل هي هذه العلاقات التخطيطية المتكررة التي أعطت باريس طابعها المتميز؟ أم هي في تلك النسب الشاخصة الماثلة في اواسط الشوارع وفي نهاياتها؟

وحاولت الجواب على هذه التساؤلات في خاطري. قلت: لعل الجمال يكمن في الظاهرة



٣٤١

جسر على نهر السين في باريس. الصورة
١٩٤٩.

٣٤١

الأولى، أو ربما كانت تلك الظاهرة هي الجبال بالذات. ثم قلت: ولكن ولم لا تكون هي الظاهرة الثانية، بل والثالثة؟ وأخيراً قلت: إذا جمعنا هذه الظواهر كلها وأخرى غيرها مما هي موجودة في موقع معين وبشكل متناسق ووظيفي وعملي فسيكون ذلك المكان جميلاً وإنسانياً. على أنني تأملت في هذه النتيجة وأدركت أنني إنما قلت بتكديس الظواهر بعضها فوق بعض بدلاً من قيامي بعملية تفاضلية لفرز تلك الظاهرة المنشودة بالذات حتى تصبح هي بنفسها المعيار التصميمي، وبدلاً، بالأحرى، من استخلاص السنن من الظواهر لتصبح السنن هي الواجبة الاتباع لغرض خلق عارة جميلة.

عندئذ أخذت بدراسة النقد الفني. فوجدت بعد مطالعائي فيه انه ينقسم إلى نوعين، أو هكذا تراءى لي. الأول هو ذلك النقد السلس العبارة، والبارع في الملاحظات الاعباطية، لكنه لا يتألف إلا من تعليقات ذكية حول هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر الاجتماعية أو الفنية أو المعمارية. والأخير هو النقد الذي تسلح بنظرية المحتوى والشكل، وهو الذي ساد وتبلور فعم في أذهان الجميع وانه ربما قد استحدثت أصلاً وفق مبادئ النظرية المادية الجدلية. وحاولت تحليل الظواهر المعمارية بموجب هذه النظرية، أي المادية الجدلية. فقلت ان المحتوى المعماري ما هو إلا الوظيفة المعمارية وان هذه الوظيفة يمكن تقسيمها إلى قسمين: الأول الوظيفة النفعية بشتى فروعها وملحقاتها بما في ذلك الحيز والبيئة والمواد... الخ والآخر الوظيفة العاطفية بما في ذلك النواحي الاستاتيكية والتعبدية والسياسية بل وحتى المزاج القومي للمنطقة المعنية، وفي ذلك الدور التاريخي المعين الذي يمر به ذلك المجتمع. أما الشكل فهو ذلك التكوين الهندسي الذي يظهر لنا المحتوى والذي يعتمد عليه ويمكن فيه. إذن إذا أردنا عارة جيدة فليتنا أن نأتي بمحتوى جيد وبما أن الشكل هو تحصيل حاصل للمحتوى فإن الشكل يصبح جيداً بصورة تلقائية ولا بصور العكس، إذ أن الشكل ما هو إلا انعكاس لشيء آخر هو جيد بالأصل. ان هذا يقود منطقياً إلى تحديد ماهية المحتوى الجيد. وقد حسم النقد التقدمي آنذاك هذه المسألة بالقول ان المحتوى الجيد هو ذلك الذي يؤدي خدمة تنسجم مع التطور التاريخي البشري، بوجهه العام والخاص: العام نسبة لتطور المجتمع بشكل عام، والخاص نسبة لمرحلة معينة من تطور ذلك المجتمع. وعلى هذا الأساس يجري

التقييم للمحتوى. والذي يكون بالنتيجة بمثابة اللازمة للشكل. لهذا تتوجب معرفة كيفية تحقيق المحتوى الجيد كلازمة لهذا التكوين. فالمحتوى يجب عند أداء وظائفه أن ينسجم مع المتطلبات الاجتماعية، الظاهرة منها والخفية، السابقة منها واللاحقة، وذلك لكلا الصنفين النفسي والعاطفي. بل أكثر من هذا، فإذا أردنا تحقيق المحتوى المتميز فينبغي أن يكون المحتوى قد دعم أولاً وقبل كل شيء حركة التطور الاجتماعي في الحاضر والمستقبل وأضاف إلى سيرها نحو الأمام.

وبدأت اقرأ تاريخ العارة. وتاريخ مراحل التطورات الاجتماعية على ضوء هذه المفاهيم النظرية. ومع توسعي في هذه المطالعات وتأملتي فيها أخذت أتفهم العارة بمفهوم أوسع وأدق، إذ صرت أدرك ان الأحداث والظواهر الاجتماعية إنما تأخذ مواقعها ضمن شبكة تاريخية معقدة التركيب، ولكل حلقة فيها وظيفتها، ولها بالنتيجة تأثيرها على تكوين الشكل.

كانت تلك التساؤلات تتراكم في ذهني وتلبد كالسحاب.

وكنت في تلك الفترة بالذات أهوى تصوير الغيوم والنظر إليها من مختلف أشكالها. وكم مرة ذهبت إلى بارك هامستد قبل بزوغ أشعة الشمس لأتقرب نحو لوان الغيوم. وأصورها، ثم اصنف التصوير ضمن دراسة شخصية للطقس. لم تحيرني تلك الغيوم.

لكن غيبي الفكرية التي تلبدت في ذهني حيرتني. ما هو تعليل ماهية الجمال؟ بل ما هي هذه الماهية بالذات؟ لم أجد لذلك تفسيراً مقنعاً. حتى التعاليل التي عثرت عليها في الكتب، التي في متناولتي لم تكن مقنعة ولا شافية لي. بدأت اطبق، كتمرين فكري، نفس اسلوب الاستنتاج المنطقي (أو: القياسي المنطقي) الذي يستخدمه أصحاب نظرية المحتوى والشكل، وهم الذين طوروا النظرية وأصبحوا حصنها المنيع، وأخذت أسأل نفسي: كيف نفسر الظاهرة الواضحة في الاتحاد السوفيتي حيث نجد ان العارة هناك منذ اوائل الثلاثينات هي عمارة متخلقة سواء من ناحية الوجه التفصيلي أو الوجه العام؟ فإذا ماشينا الفرضية القائلة بأن محتوى العارة في الاتحاد السوفيتي هو محتوى تقدمي فكيف نفسر ان هذا المحتوى يتخذ شكلاً رجعياً بالياً؟ كيف نفسر أن هذا الشكل المتخلف وهو يلازم المحتوى المتقدم؟ وما الشكل في الواقع سوى عاكس للمحتوى؟ في حين يجب ظهور شكل جميل وبموجب نفس استنتاجاتهم وقياساتهم في المنطق النظري؟



٣٥١

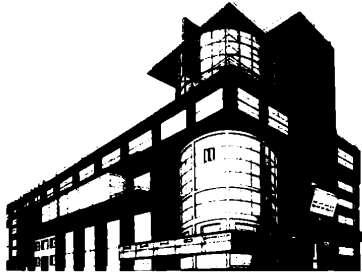
٣٥١

سرح الجيش الأحمر المركزي. موسكو.
تصميم الممارين الايان وصبرتريف. شيد
في ٤٠ ت.

لم أقبل هذا المنطق ورفضته.

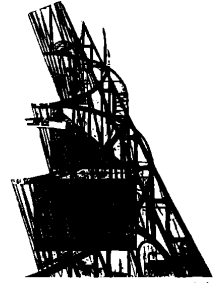
خاصة لأن تسلسل الوقائع التاريخية تشير إلى العكس تماماً.

فقد قام بعض المعاريين السوفييت عقب الثورة بتجارب هامة ذات تطورات معمارية حديثة، ومنهم فلاديمير تاتلن والاخوان فزنن وتمثلت اعمالهم بمدرسة أطلق عليها مدرسة البنائية وكانت تجاربهم من الأهمية بمكان، في تطوير التخطيط والتكوين المعاري ووضع مبادئ ومعايير معمارية - اجتماعية جديدة تعكس مفهوماً جديداً، مع كونه مفهوماً اشتراكياً وثورياً للمحتوى المعاري في الاسكان ودور العلم والتسلية. ومع ان هذه الحركة لم تكن تخلو بلا شك من الطوباوية وتحوي الكثير من الافراط فانها لو سئحت لها الظروف المناسبة لهدت هذه الدفعة غير الواقعية وانصقلت ولكن من المحتمل أن يكون لها نصيب في خلق عمارة ثورية خلاقة. لكن هذا لم يحدث لأن هذه الحركة قد جمدت في منتصف العشرينات.



٣٦١

مخطط مقترح للنصب الدولي الثالث.
تصميم فلاديمير تاتلن. موسكو.
١٩ - ١٩٢٠.



٣٦٢

٣٦١

٣٦٢

نادي زوييف. موسكو. تصميم ايليا
غولوسوف. ١٩٢٦.

٣٦٣

تصميم لمكتبة لينين المركزية في موسكو.
١٩٢٩. للأخوة المعاريين فزنن والذي فاز
بالجائزة الأولى للمسابقة في حينها ولكن لم
يقف فيما بعد.

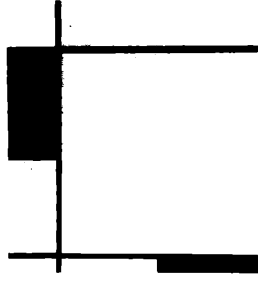


٣٦٣

كذلك فإن نمة مدارس في الفن الحديث تنطوي على مبادئ رجعية، ولدى بعضها اتجاهات فنية ليس لها ادراك واضح في المسائل السياسية، بل وحتى الاجتماعية بوجه عام، غير أنها في عين الوقت مدارس ليس لها مكانة هامة في الفن فحسب وتمثل اتجاهات رائدة وتعد بمثابة القوة الحقيقية الدافعة للفن في روافده العديدة. هناك، وبإلذات، حركة دي ستيل ورائدها موندريان وهناك سرينالية سلفادور دالي، فضلاً عن الفن الفذ الخاص بـ انتوني كاودي.



٣٧٢



٣٧١

٣٧١
تكوين من اللون الأحمر والأصفر والأزرق
للرسم بت موندريان. ١٩٢٧.

٣٧٢
تصوير سريالي للرسم سلفادور دالي.
١٩٣٦ م.



٣٧٣

٣٧٣
عارة قصر ميلا. برشلونة. تصميم انتوني
كادي. ٥ - ١٩٠٧.

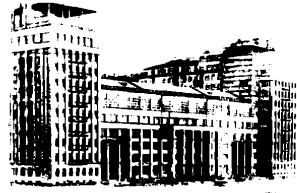
كيف يمكن إذن تفسير الشكل الجيد بل والطبيعي وهو ذو محتوى سلبي، إن لم نقل رجعيًا، لمفهوم التطور الاجتماعي؟

إذن أصبحت المسألة عندي في غاية الخطورة.

إذن كيف يمكن التغلب على هذا التباين في منطق العلاقة بين المحتوى والشكل؟

ولم تقف الأمور عند هذا الحد بل جرت مقارعة وتحميد أولئك الفنانين في الاتحاد السوفيتي، هم وآخرون سواء داخل الاتحاد السوفيتي أو خارجه. باعتبارهم معارفين اهتموا بالشكل واهملوا المحتوى، لذا سموا بالفنانين الشكليين، كما جرت تسمية المهتمين بالمحتوى التقدمي بالفنانين الواقعيين الاشتراكيين حسب دورهم في النضال السياسي - الاجتماعي. وانقسم العالم الفني إلى معسكرين، أولهما شكلي وانصاره منبذون بالمفهوم التقدمي آنذاك، ورجعيون بل ومطاردون أحياناً وإن كان هذا المعسكر يضم أمثال موندريان والايوان فرنز وحتى كوربوزيه وفرانك لويد رايت وميز فان در روي، والآخر يضم فنانين نشطين في الحركات التقدمية الدولية، لكنهم، أو بالنسبة لبعضهم، عديمو القدرة والمخيلة بل وحتى العاطفة بحيث انتجوا ابنية خانقة وغير اقتصادية. ولا يتعدى عملهم الطراز الدعائي المبتذل.

وجدت عند مطالعاتي خلال هذه الحقبة، وفي ثنايا مؤلفات انغلز، نعمًا معينًا للبرجوازي بالمتعلق الدليل. فكنا أنا وصديقي هيرست نستعمل هذا النعت لمداعية بعض زملائنا في الدراسة الذين لا يميلون إلى اليسار ولا إلى الاشتراكية العلمية، بل كنا كذلك في استعمالنا لذلك النعت مهم لا تقتصر على المداعية بل نتجاوزها إلى الغمز واللمز بالولك الزملاء. على اني عند وصفي للممارين السوفيت الذين خفقوا المدن بيناياتهم وليدوها بالعمنة ااضفت إلى ذلك النعت صفة أخرى هي صفة البله، فكنت أطلق على اولئك الممارين نعت التملق الدليل الأبله. ودلالة هذه الحكاية اننا حين كنا نطلق الصفة الأولى لوحدها كنا نضحك متلذذين بدعابتها فهي إنما كانت تستعمل في جو الفكاهة، ولكن، وإذ أخذنا نستعمل معها الصفة الثانية اكتسبت الجملة مناج الجد، ذلك لأننا بذلك الوصف المركب كنا في واقع الأمر نبرع شعورنا الأليم تجاه أولئك الممارين السوفيت الذين احتضنتهم الاشتراكية، فأخذوا على عاتقهم مسؤولية بناء عمارة الاشتراكية الواقعية. اننا بإضافة وصف آخر للكلمة قد انتقلنا من الدعاية الخفيفة إلى الجد الثقيل، إذ اتخذت المسألة أبعادًا خطيرة، ومجربة لنا معًا، لأن الفنون عامة والعمارة الشعبية خاصة، أو العمارة الواقعية كما كانت تعرف وتمارس وتروج في العالم الاشتراكي كانت عمارة بالية ومزرية وبائسة.



٣٨١

فاخترت حيرتنا بشكل جلي:

كيف يمكن أن يعكس المحتوى الجيد شكلًا رديئًا؟

كيف يمكن أن نفسر انفصام الفن إلى شطرين، أحدهما الواقعي الاشتراكي والآخر الشكلي؟ فالشطر الأول، وهو العالم الاشتراكي يخرج لنا فنًا متخلفًا رجعيًا، والشطر الثاني هو العالم البورجوازي يظهر فيه الفنانون الطليعيون الرواد الحقيقيون؟

بل وأكثر من هذا، كيف يمكن تفسير المنطق الجدلي الذي بلور النتائج الفني إلى قطبين متناقضين، أو فلنقل تقيضين، أولها المحتوى والثاني الشكل؟ وبعبارة أخرى فإن الانتاج المعاري، والفني أيضًا، في العالم الاشتراكي بدا كما لو انه قد حصر خلفية المنطق في استقطاب النتائج كافة بقطبين: الأول، الواقعية الاشتراكية: أي الفن الذي ينطوي على محتوى جيد والذي ينسجم، بل ويدعم، في تطلعاته وآفاقه الحركة الاشتراكية، والثاني،

الفن الشكلي : أي الذي لا يتعدى عند تقييمه كونه فناً خالياً من المحتوى وقد ركز في إنتاجه على الشكلية، وهو إما ذو موقف صريح في محتواه، إن وجد، ضد الحركة الاشتراكية وحتى ضد التطور الاجتماعي، أو انه يخلو من المحتوى أصلاً بل ويخلو حتى من التعبير عن المسألة الانسانية بأي صورة كانت، أي انه بمعنى من المعاني حيادي، لا سياسي ولا اجتماعي. وكل هذا وفق تفكير المنطق الجدلي المشار إليه.

فالخيرة، إذن، كانت في هذا الشابك بين المحتوى الجيد الذي يعكسه شكل رديء وبين المحتوى الرديء الذي يعكسه شكل جيد!

إن المحتوى والشكل يمكن أن يتطورا كلاهما وان ينشأ عن كل منهما كيان آخر منفصل. لكن هذا يحدث قبل عملية التكوين بالنسبة للمحتوى، وبعد عملية التكوين بالنسبة للشكل. وبعبارة أخرى، ان المحتوى (وهو المجموع الكلي الناتج عن حصيلة تفاعل مكونات المتطلبات الاجتماعية) إنما يتبلور هكذا ليصبح كياناً معنوياً موحداً قائماً في الفكر، لذا يمكن لهذا الكيان أن يتفاعل مرة أخرى مع عوامل أخرى تؤدي بالنتيجة إلى تطويره إلى محتوى آخر جديد. أما الشكل (وهو ليس سوى عكس مادي حقيقي للمحتوى) فإنه بعد أن يصبح كياناً مادياً ليستقر كفكر في الأذهان فيمكن له أن يتطور ويتبلور من جديد بشكل آخر، بل قد يتخذ شكلاً مختلفاً عن أصله تماماً.

من هنا ينضح ان المحتوى، بعد أن تم التفاعلات التي ولّده، ينتقل من كونه فكرة معنوية فيحل في شكل مادي، وينضهر فيه ويصح جزءاً منه.

كما ان الشكل بعد أن يستقر، ينتقل من كونه مادة ملموسة فيحل كفكرة في الأذهان.

لذا فإن النظر إلى هذا التضاد بين المحتوى والشكل - كمفهوم جدلي - دون الالتفات إلى تلك العملية التي حولت المحتوى، كظاهرة اجتماعية، من فكرة إلى شكل مادي، ودون اعتبار هذه الظاهرة هي الحد الفاصل في توليد الكيان الكلي للمحتوى والشكل، إنما يؤدي إلى الارتباك في تفهم حقيقة المحتوى من جهة وحقيقة الشكل من جهة أخرى. أي يؤدي إلى الفصم بين الاثنين وكأنها ظاهرتان مستقلتان يميز معالجتهما كلاً على حدة وكأن للواحدة كياناً منفصلاً عن الآخر، في حين ان الظاهرة الأخرى، أي (الشكل)، إنما هي في الواقع لا تعدو أكثر من كونها انعكاساً للأول، أي المحتوى.

لذا بدأت استنتج بان النقد السوفييتي، الذي لم يشر إلى هذه الناحية بالذات، قد أصبح بنظري خالياً من المنطق الجدلي، لأنه يذكر ظاهرة التضاد دون دعمها بقاعدة العملية الانتاجية في تلك النقطة الحرجة والحاسمة، عند تحويل المحتوى إلى شكل.

لذا وجدت نفسي بدون نظرية تقنعي، وتروي ظمأي، أو ترشدني إلى طريق اتفهم به السن

والمعايير التي بموجبها أرى العارة.

فالعارة بالنسبة لي ليست مجرد متعة يمكنني أن اتناساها وقت أريد وحين أشاء، بل هي عملي وكيفائي، إذن لا بد أن اتلمس الحلول المناسبة لهذه الأزمة التي باتت تلازمي وترهقني ليل نهار.

أخذت ارتاد المكتبات والمعاهد ناظراً في الكتب، وأجوب الشوارع والمتزهات مسائلاً نفسي، وبمسطاً النظريات والفرضيات إلى حد استنفادها، فاقارن الفرضية مع الأخرى، واسترسل في المفاهيم إلى أن أشبعها تحليلاً وبالخارج، إلى درجة كنت معها اتساءل مع نفسي: ترى هل انني قد تجاوزت المنطق السليم؟ ثم أرجع إلى زملائي وأطرح الأمور فتناقشها سوية، وهكذا نعيشها سواء في المدرسة أو المطعم أو الشارع أو البيت.

وسألت نفسي مرة على حين غرة: من يولد من؟ هل المحتوى يولد الشكل أو الشكل يولد المحتوى؟ وأجبت ان السؤال نفسه خطأ، وعليه يجب إعادة النظر في كل شيء ومن جديد.

واسترسلت قائلاً: إن المحتوى مهما جرى عليه من تعديلات أو إضافات فإنه في النهاية وبنتيجة التفاعلات الجارية سيكون حصيلته الشكل. ثم إذا نظرنا إلى الجانب الآخر من المسلسل المنطقي نجد أن الشكل بعد أن يصبح فكرة قد يتعد عن أصله، أي يتعد عن وظيفته التي ولدته أصلاً عن طريق المحتوى والذي جاء هو ليعكس مكونات ذلك المحتوى. وهكذا يدخل الدورة مرة أخرى فيصبح جزءاً من المحتوى الذي هو في طوع التكوين - محتوى جديد لتوليد شكل جديد، من شكل إلى آخر بسبب مطلب جديد.

إذن، لا يجوز ولا يمكن أن نضع المحتوى والشكل كظاهرتين متضادتين.

فإذا حدث ذلك، أي جعل الشكل في موقع مضاد للمحتوى، فما هي إذن الظاهرة التي تعكس لنا المحتوى وتظهره؟

تساءلت، أليس من المحتمل أن نظرية المحتوى والشكل قد اعتمدت في الأصل على فرضية معينة خاطئة؟ وهي التي اعتبرت السنن والمعايير هي الشكل ذاته، ولذا أصبحت الشكلية، بمفهومها، عبارة عن إظهار هذه السنن والمعايير التصميمية، كالألوان ومبادئ التكوين، ومنها النسب، والتناظر، والابقاع، والتنوع، والتكرار والمقطع الذهبي، والتصحيح النظري، والاتناسيس، وغيرها من مبادئ التكوين، كأنها أي المبادئ - الشكل ذاته!

أو ان مبادئ التكوين، منفردة ومجمعة، هي التي تولف وتكون الشكل لا غيرها. بيد أن هذه السنن في الحقيقة ليست سوى أساليب، أو جزء من التكوين الذي هو بحد ذاته،

بالإضافة إلى أساليب أخرى، لا يُؤلف أكثر من التكنيك الذي بموجبه يتم تكييف الشكل، أو بمعنى أدق، أنها جزءاً من تقنية تكوين الشكل التي تنقل المحتوى الفكري إلى مادة حقيقية فتظهر لنا كشكل.

إذن، هذه المكونات التكوينية، باعتبارها جزءاً من التكنيك، هي لازمة للمحتوى وجزء منه.

إضافة إلى أن السنن التكوينية للشكل هي جزء من تقنية الإنتاج، إذ أنها من جانبها الآخر - باعتبارها جزءاً من المحتوى الفكري أصلاً - تولف جزءاً من العملية الانتاجية ذاتها. فإذا تراءت لنا المقومات التكوينية كأنها الشكل بحد ذاته، أي أن الشكل هو التكوين لا غير، فإنما يرجع سبب ذلك إلى ابتعادنا من تفهم العملية الانتاجية - العملية المحولة للفكر إلى مادة، أو تحويل المادة من حالتها إلى حالة أخرى بسبب التفاعل الفكري. لذا نكون في هذه الحالة قد حجبتنا عن أنفسنا حقيقة المحتوى.

فالمحتوى، من الجانب الآخر، إذا ما خدعنا أساليب التكوين، وهي جزء من مكوناته، يظهر لنا كأنه المكون الوحيد للشكل.

وبهذا نكون قد حجبتنا عن أنفسنا حقيقة العملية الانتاجية.

قد لا نفهم الشكل، قد لا نستسيغه، قد نرى فيه إيماءات وخصلاً وصوراً لا نقبلها، وقد يكون الأمر العكس، ولكن هذا لا يغير الحقيقة، فالشكل لا يعدو أكثر من عاكس للمحتوى وإن الذي نستسيغه أو نرفضه هو أحد مكونات المحتوى وقد ظهرت لنا في الشكل بكيانها المادي بعد أن جرت عليه عملية التحويل المشار إليها.

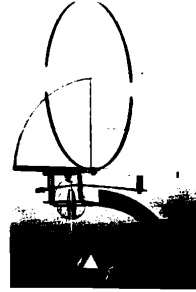
إذن، إذا كان الأمر كذلك، فلم هذه السذاجة في الالتباس بين التكوين أو أساليب التكوين وبين الشكل؟

وهل حقاً ان الأمر بهذه السذاجة؟

فقلت قد يكون هناك بعض الالتباس المنطقي بين أسلوب التعبير أو وسيلة إظهار المحتوى من جهة وبين الشكل نفسه من جهة أخرى في عالم الأدب، وهذا التباس له ما يبرره، لأن عملية التحويل المشار إليها لا تتجلى بوضوح في الانشاء اللغوي. لأن النتيجة التي نحصل من عملية التحويل تلك لا تظهر بمادة حقيقية كما هو الحال في العارة أو الفنون التشكيلية. ولا أريد أن أخوض في موضوع اللغة لأن الأدب، كمعرفة، لا يخلو من بعض المبررات للالتباس. ولكني أرجح وأقول كيف يمكن أن أبرر هذا الموقف في العارة والنحت والرسم

حيث يتجلى الأمر بكل أبعاده، إذ أن أساليب التكوين هي أداة تستخدم كجزء من مكونات المحتوى وليست هي بحد ذاتها الشكل.

صحيح، مكونات الشكل منها مادية ووظيفية ومنها عاطفية، وعند تفاعل هذه التكوينات في عقل الانسان تتحول إلى مفهوم، إلى محتوى فكري، لا يظهر إلى الوجود إلا عن طريق تحويل يجري على التكوين الفكري ويصبح مادة حقيقية، ويظهر نفسه لنا كشكل، أقول كيف، ولماذا تبلورت نظرية المحتوى والشكل، في الاتحاد السوفياتي، في حقبة الثلاثينات بينما سبقتها حقبة مترعة بمفاهيم الانشائية والوظيفية وعلاقتها وتفاعلها الواحدة بالأخرى والتي تمثلت بمدرسة البنائية. فحركة البنائية التي اسماها نعمو كايو واخوه انطوان بفرنز، ثم اتسمى إليهما فيما بعد فلاديمير تاتلن وكاسيمير ماليفيچ والذين هم، كحركة، قد وحدوا وجمعوا بين الرسم والنحت وبالنتيجة وحدوا بينها وبين العمارة، معتمدين أساساً على الفرضية القائلة بأن المواد المستعملة في نتاجهم النحتي أو المعماري تخضع في تكويناتها إلى تكوينات هندسية التي هي بحد ذاتها أساليب لعرض المحتوى الفني، كل هذا اخترع خلال هذه الحقبة في المفهوم القائل بأن الوظيفة في العمارة تتفاعل مع الناحية الانشائية لتتمخض عن تكوينات شكلية معينة يمكن استخدامها لأداء مختلف الوظائف الاجتماعية.



٤٢١

نصب لروصد فيزيائي للنحات نعمو كايو.
١٩٢٢.

٤٢١

ويمكن لنا أن نستخلص من هذا، بعبارة أخرى، ان هذه المدرسة قد اعتمدت على المبادئ الانشائية المتقدمة كجزء من التكوين، والتي تتفاعل مع التكوين الوظيفي / النقي لتوليد تكوينات هندسية والتي تظهر لنا الشكل.

فإذن يمكن القول بجماز اطلاق نعت «الشكلية» على حالة معينة تنحصر في نتاجات ذات محتوى باطل. وحينئذ، وإذا كان الأمر كذلك، يكون الشكل نفسه باطلاً لأنه عكس لمحتوى باطل أصلاً. والعكس صحيح كذلك. فإذا جاء المحتوى جيداً فالعكس يكون حينئذ جيداً كذلك.

هذا مبدأ عام. ولتوضيح بعض جوانبه الغامضة لابد من تبيان المفهوم الخاص بمكونات

٤٢

المحتوى. ان المحتوى هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي يتكون من مكونات عديدة بما في ذلك الوظيفة النفسية منها والعاطفية والتكنولوجية. وهذه تتشابك وتتفاعل إلى أن تصبح مطلباً. فإذا تضمن المحتوى في إحدى مكوناته جانباً قد اكتسب أهمية كبيرة وملحة - كما نظهر أو نترأى لنا أو كما نعتقد نحن - في فترة تطويرية معينة، فإن ذلك لا يعني بأن هذا المحتوى بأجمعه صالح، إذ قد تكون المكونات الأخرى غير سالحة، فيصبح التكوين الذي أفرزناه وأعطيناه الأولوية غير أهل لهذا الموقع، وبالتالي يصبح المجموع الكلي للمحتوى، حسب هذا المنطق، بالياً، أو بالياً نسبياً، والعكس صحيح كذلك.

فقد تكون هناك مفردات من المكونات لها أهمية، أو أنها بحد ذاتها مهمة في تطوير أو دعم أو توضيح محور ذلك التكوين بالذات، فترأى المجتمع أو جزء منه أو طبقة من طبقاته أو -حركة ما فيه أن تهمل هذه الناحية في فترة تاريخية ولأسباب خاصة، فلا يعني هذا بأن المجموع الكلي للتكوين، أي المحتوى، غير صالح.

إذن، وبهذا المفهوم، يصبح تقسيم العمارة عبارة عن أداة لفهمها وليس مجرد أداة سياسية، وذلك بعد أن استغنينا عن نظرية «المحتوى والشكل» وصرنا نستطيع أن ننظر إلى المطلب الاجتماعي - المحتوى سابقاً - نظرة موضوعية ونأخذ الشكل باعتباره لا يزيد على ظاهرة تعكس المطلب. فالعمل الفني لا يظهر للوجود الواقعي الحقيقي ما لم يتحول أو يبتثق أصلاً من محتوى قد تكامل في كيان، وبالتيجة يظهر لنا كشكل، ولكن ربما قد يكون المحتوى رديئاً أو حياً أو حتى رجعيًا، ولكن هذا الأمر لا يغير الحقيقة بأن المحتوى لا يتفاعل ويتحول ويصبح شكلاً ما لم يتكامل ويصبح فكرة ملحة تتطلب التوليد - بصرف النظر عن جودة المجموع الكلي للمحتوى أو ردايته. وبعبارة أخرى فإن التكوين الكلي للمحتوى يتجمع ويتكامل دون أن يكون لهذا التجمع والتكامل علاقة جودة أو رداية مفردات التكوين، إذ هناك قوانين أو دوافع أخرى محركة تحكم التكوين وليس فقط الضرورة الاجتماعية التقدمية - أو على الأقل كما نترأى هذه الضرورة بمنظار التقدمي في موقع ما وفي بلد ما وفي فترة تاريخية معينة. فإذا كثرت مظاهر التزويق في شكل معين كما حدث فعلاً في بعض الفترات من تاريخ الفن - فتفسير هذه الظاهرة هو بأن المحتوى نفسه يتطلب التزويق المتألق - وان هذا التزويق جاء نتيجة ظروف اجتماعية معينة تنمته وترغب فيه وتصبو إليه لهذا السبب أو ذلك. ولا يعني هذا أبداً بأن التزويق المتألق هو شيء حسن بحد ذاته في كل زمان ومكان. كما ان العكس صحيح كذلك، أي ان هذا التزويق لا يكون شيئاً رديئاً بحد ذاته في كل زمان ومكان، فهناك فترات تاريخية تجل فيها التألق.

إذن فالمسألة ليست هي «شكلية» الفن وإنما، وفي هذه الحالة، هي تواجد التزويق المتألق أو الضخفة كإحدى المكونات البارزة في تكوين المحتوى لذلك الفن في تلك الفترة من تطوره.

فالمسألة إذن يمكن التأكد عليها بالعرض التالي، كواقعية تاريخية لها أهميتها الكبرى في تطوير

العارة الحديثة. فالمدرسة البنائية في الاتحاد السوفياني في العشرينات. فضلاً عن نتاجات معماريين آخرين في أماكن أخرى وهم من الرواد في نفس الحقبة الزمنية. ومنهم: لا على التعيين ادولف لوس في فينا و ألفارالتو في فنلندا بل وحتى نصب ليلنيك ولكسمبورغ في برلين، ان مثل هذه الأعمال لم تدعم أو تضيف في محتواها أو حتى في «شكلها» إلى الحركة التقدمية - كما تراءى الأمر إلى قادة الحركة التقدمية في خارج الاتحاد السوفياني - ناهيك عن أنها نعتت هي نفسها بالشبوعية من قبل الفاشية. فالسألة هنا، هل يمكن القول ان هذه النتاجات المعارية، أو بالأحرى، هل ان هؤلاء المماريين كانوا قد صبوا إلى وخططوا للمساهمة في الحركة التقدمية؟ أو ان الحركة التقدمية لم تنتبه إلى هذه الالتفاتة بالذات وبذلك تكون قد فقدت فرصة الاستفادة من هؤلاء المماريين الطليعيين؟



٤٤١

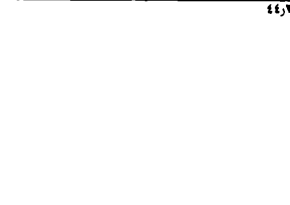
دار مولر في فينا تصميم ادولف لوس.
١٩٢٨.

٤٤٢

مصنع مرض السل. بايجو. فنلندا.
تصميم الفارالتو. ٢٩ - ١٩٣٣.



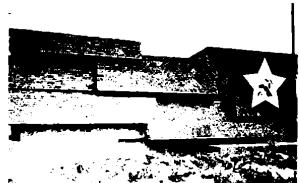
٤٤١



٤٤٢

٤٤٣

نصب ليكنخت ولكسمبورغ في برلين.
١٩٢٦. تصميم ميز فان در روه. أنزل
النشا فيما بعد.



٤٤٣

أقول الجواب لا، وأكد لا، ولا ميرر أن نخدع أنفسنا، فهذه النتاجات لم تكن تضرر أهدافاً سياسية معينة أو حتى اجتماعية كما يفهمها التقدمي آنذاك ايها كان. وعليه وبمنطق مفهوم المحتوى والشكل ينبغي اعتبارها، كما حدث فعلاً، أعمالاً «شكلية» لا تقدمية.

وإذا ماشينا هذا المنطق - منطق المحتوى والشكل - إلى نهايته الختامية فسيصبح عندئذ نتاج هؤلاء الطليعيين، ذلك النتاج الذي «اهل» المحتوى الجيد وتوسع في «إبراز» الشكل، نتاجاً رديئاً، وبمعنى أدق سيأخذ موقفاً في خانة الفنون السيئة.

ولكن الحقيقة كما ورد مراراً وتكراراً هي ان الواقع يخالف هذا المنطق أو هذه النظرية لأن

أعمال الفنانين المذكورين أعمال طليعية وجميلة - كما تراءت لي آنذاك.

ان هذه الحيرة التي نشأت في ذهني وأخذت تتعاقب فيها الأفكار أصبحت تهيمن عليّ أياماً وأسابيع بل وأشهرًا، وكانت تعابثني اينما ذهبت، حتى اختمرت من ذاتها. إذ بينما كنت يوماً في طريقي إلى سكني في جادة هولند بارك غربي لندن سألت نفسي:

لماذا لا نبدأ من جديد؟

إذ سأباشر بتعريف المحتوى.

فقلت: المحتوى هو مطلب.

المحتوى هو الشيء الذي نريد.

فإذن علينا ابتداء تبديل كلمة المحتوى بكلمة المطلب.

والمطلب يتضمن نوعين من المكونات:

أولهما، الوظيفة النفعية، والآخر، الوظيفة العاطفية.

وإذا تمحصنا قليلاً نجد بأن الخط الفاصل بين هاتين الوظيفتين يتلاشى، فإنها وان اختلفا في الأداء الوظيفي، فإنها في الحصلة يولفان قطعاً واحداً. إذًا، والحالة هذه، لا مناصه من السؤال، كيف يتكون أو يتحقق المطلب إلى الموجود؟

لذا، يمكن تحديد المسألة بعبارتين:

الأولى، ماذا؟ ماذا نريد؟ - المطلب.

والثانية، كيف؟ كيف التحقيق؟ - اسلوب الانتاج.

إذن، لدينا ما ينبغي أن نسميه بالمطلب، وقد تجمع وتكامل في كيان معين، ومن ثم فقد تم تحقيقه بأسلوب انتاجي معين، وعندئذ تكون حصيلة هذه العملية مادة حقيقية جديدة هي الشكل. فهذا الشيء الجديد، ما هو إلا شكل يجد ذاته.

فالمسألة إذن، مرة أخرى، هي عبارة عن مطلب يتفاعل مع اسلوب انتاجي، فتكون

الحصيلة ظهور شكل، وبعبارة أخرى: عند تبلور متطلبات ثانوية وظيفية متعددة، المنفعة منها والعاطفية، في كيان موحد، ودخول هذا المطلب الموحد في تفاعل مع الأسلوب الانتاجي، يتولد في نهاية هذه العملية التحويلية شيء جديد هو الشكل، جديد لأنه غير متطابق مع مكونات المطلب وغير متطابق مع اسلوب الانتاج. ويتولد شيء جديد تكون قد حصلنا على تحويل نوعي، ولا تحويل نوعي دون أن يتم تفاعل متبادل جدلي.

فإذا أخذنا بالاسترسال مع هذا المنطق نقول: بعد أن يتبلور المطلب في قطب، يتفاعل هذا القطب مع القطب الثاني - وهو اسلوب الانتاج - تفاعلاً تناقضياً جدلياً متبادلاً، وبنتيجة هذه العملية الجمعية أو التركيبية يتحول المطلب، (والذي هو عبارة عن تبلور فكري)، بهذا التفاعل مع اسلوب الانتاج، والذي هو عبارة عن تفاعل مادي حقيقي، - بالإضافة إلى الناحية الذاتية المتواجدة بسبب العامل الانساني - إلى مادة ذات صفة جديدة، وهو تحويل نوعي.

إذن الشكل هو عبارة عن الوليد الجديد والنتاج عن الحصيلة الحتمية ومبعضها التناقض الجدلي بين القطبين المتبادلين: المطلب من جهة واسلوب الانتاج من جهة أخرى، وان تراقق كل منهما لازمة للآخر.

وأخيراً يمكنني تعريف نظريتي في جدلية الشكل كما يلي:
الشكل هو الحصيلة المادية لتفاعل جدلي متبادل بين مطلب اجتماعي متمثل بفكرة من جهة، ومن جهة أخرى، التقنية المعاصرة له متمثلة بعناصرها الفكرية والمادية والذاتية الخاصة.

فهكذا، إذن، إذا نظرنا إلى العمارة نجد أن وجودها وتطورها وتنوعها يخضع لهذه السمة في التناقض والتفاعل وثم التحول النوعي، وذلك بين القطب الأول المتمثل في المطلب الاجتماعي وبين القطب الثاني المتمثل بالأساليب التقنية. وحصيلة هذه العملية تظهر لنا، لاحتساسنا، في مضار الشكل على صورة عمارة.

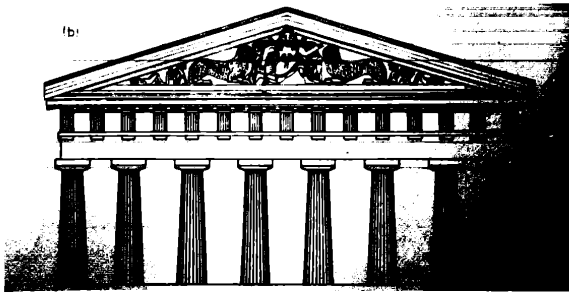
كان علينا في السنة الدراسية الثالثة اختيار مرحلة تاريخية معمارية لدرسها دراسة موسعة. فلم أتردد في اختيار العمارة القوطية.

كنت في واقع الأمر مولعاً آنذاك بالعمارة الاغريقية. لقد كان هدف الاغريقي إيجاد نسب هندسية ثابتة للشكل الهندسي لتطبيقها في كل زمان ومكان، النسب التي تمكنه من التوفيق بين انسجام مقاسات الجسم الانساني وبين الوقار الرصين اللازم لهيكل الآلهة. وكانت النظرة العقلانية هي القاعدة الرئيسية للنسب الهندسية في كل الأحوال.

ولهذا استطاع الاغريقي أن ينشئ مثلاً معايير بأحجام مختلفة مستخدماً ذات المقاييس النسبية

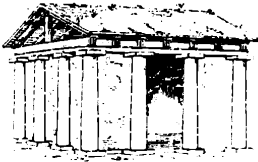
والمعايير الجمالية دون أن يؤثر ذلك على الجوانب الجمالية أو النحتية لتلك المنشآت. بصرف النظر عن أحجامها، أي أبعادها.

وبعبارة أخرى فإن العمارة الاغريقية لا تعتمد على الناحية الانشائية (أو: البنوية) بل لا تضعها قاعدة لسن العمارة. بل ان سنها ومعاييرها جمالية، رياضية، عقلانية، وهي مشتقة أصلاً من انشائية خشبية. أي ان العناصر التي تكون تركيب العمارة اليونانية (والمتمثلة بالمعدن) يرجع أصلها من الناحية الشكلية إلى الانشائية الخشبية، ثم تطورت الأشكال، إن لم نقل قد نقلت. من الخشب إلى مادة أخرى، وهي الحجر. فالصقل في العمارة الاغريقية انصب على عناصر لم تتغير من ناحية العلاقات الشكلية وان كان قد تغيرت المادة المستخدمة في الانشاء من الناحية النوعية (من الخشب إلى الحجر). كما انها عمارة أخذت تتجانس بنسب وعلاقات عقلانية ثابتة تستخدم في كل مكان. ولا يعني هذا ان العمارة الاغريقية لم تتطور في مراحل مهمة و متميزة، لكن قاعدة التطور هذه كانت هي علاقة النسب بعضها ببعض وليس الناحية الانشائية. لذلك لم تكن تلك الفترة التاريخية تروي ضمناً وقتذاك.



٤٧١

عظمت لمعدن ازنيس في كركرة. حوالي ٥٩٠ ق.م. ان سن ومعايير جمالية العمارة الاغريقية هي عقلانية ثابتة منسب بين قطر العمود وارتفاعه. وفي المنظومة الدورية للعمارة كانت هذه النسبة ١ إلى ١١ أي ١ مدال والذي يمثل نصف قطر العمود أي ١١ مدال ويمثل ارتفاع العمود من القاعدة حتى أعلى التاج.



٤٧٢

٤٧٢

عظمت لنشأ خشبي قد افترض انه يمثل المشي، الذي يزيل اصل شكل المعدن الاغريقي. المشي من حجر ومرمر. كما تعرفه فيما بعد.

أما العمارة القوطية فهي على عكس ذلك. حيث تتجلى فيها العلاقات الانشائية وتبرز بروزاً متميزاً. وكان لباب المراحل المتعاقبة في الحقبة القوطية هو القفزات في التطور الانشائي، ففترة بعد فترة حتى بلغت المدى الذي لا يقهر فتداعت وانهارت حجارتها كاندراية بوفيه ذلك هو التطور الذي كنت اصبوا إليه. التطور غير المثقل بالعقلانية.

وكنت قد زرت في وقت سابق بلدة كيمبردج وقضيت فيها عدة أيام، كما زرت كنيسة كلية

الملك مراراً. وذات يوم كنت فيه وحيداً. فصرت اصعد النظر إلى السقف وأتمله مأخوذاً به. فإذا بي أحس بأن كل حجارة في البنيان مشبعة بصدى تراتيل صبيان الكوراس، فأجلس مسحوراً، واستلقي أحياناً على الأرض ارنو إلى الظل والضوء وهما يتعاقبان كما لو بتضامن خفي على نقش المستقيمات والمنحنيات والمستديرات في الحجر المتوهج حتى بدا لي السقف كله كأنه بركة ظليلة تموج في واد خرافي الألوان مستلقية على أحضان خريف جدلان وهيمان، وأخذت المساند ترتفع إلى أن التقت في هذا البلور المشقق بانتظام عجيب امتلأت به السماء. ثم أخذت أصوات الموسيقى الرخيمة ترتفع في تلك الظهيرة مرة أخرى.



٤٨١

٤٨١

سقف صحن كبة كلية الملك في
كمبروج. إنكلترا. ١٤٤٦ - ١٥١٥ م.
الصورة ١٩٤٩.

٤٨٢

قوس نصف دائري من العهد الروماني.
من منتصف القرن الحادي عشر لغاية
منتصف الثاني عشر. نشر الصورة إلى موقع
حجارة العقد والتي يكون موقع الضعف في
انشائية القوس.

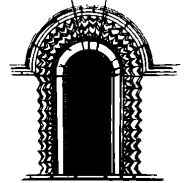
٤٨٣

قوس مستدق من العهد القوطي الأول. من
نهاية القرن الثاني عشر لنهاية الثالث عشر.
وقد أزيل عواد العقد عندما استدق
القوس.

ان العارة القوطية تتميز بالعلاقات الانشائية:



٤٨٣

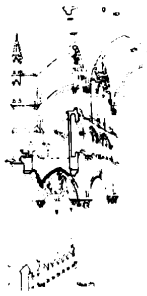


٤٨٢

فالقوس فيها أصبح قوساً مستدقاً الرأس، فقد ازبلت منه حجارة العقد وهي أضعف نقطة فيه.

أما المسند فقد ارتفع شامخاً، وأفرغت الجدران المحيطة به حتى أصبح هو السند الوحيد في البناء، وارتفع حتى أصبح لا يتحمل قوى الثقل المناسب فيه. عندئذ اسند بالزافرة. ثم ارتفع المسند وارتفع أكثر فأكثر مجتذباً انتقالاً أكثر فأكثر فاسند عندئذ بزافرة ثانية، فثالثة.

وفي نفس الوقت امتدت من المساند شبكة من الاضلاع تحمل ألواح السقف على هيئة عقد مضلع تتلقى في الوسط بالسرعة، وهكذا حرر الباع بين المساند من حمل اثقال البناء،



٤٩٢



٤٩١

٤٩١
كانتريالية ايمان. فرنسا. لقد افرقت
الحدران واستقلت المساند وبهذا فسحت
باعات واسعة للشبابك. ١٢٠٠ م.

٤٩٢
مخطط مظهر المقطع في كانتريالية ايمان
ظهر بأن الحدران المحيطة بالمسد قد افرقت
وأصبح هو المسند الرئيسي في الشئأ. ولذا
أصبح لا يتحمل ثرى الثقل المناسبة فيه
للمسد بالرفرة.



٤٩٣

٤٩٣
كانتريالية ديمز. فرنسا. القرن الثالث
عشر. عندما ارتفعت المساند وضعت
اسندت برافرة. ومن ثم برافرة ثانية وثالثة.

فأخذت النوافذ تكبر وتتسع حتى امتلأ الباع بها، وأخذت النوافذ ترتفع كذلك بزجاجها الملون حتى كادت تملأ البناء بأسره، فإذا بالمكان يتحول إلى وهج نازل من العليا فيجتو المؤمن في ارجائه متعبداً أو يجلس في ركن قصي ليسبح مع الملائكة أو ليقراً قصص الانبياء والقديسين.

واقترضت دراسة العارة القوطية مشاهدة ابنيها موقعياً. فأقدمت على التحوال في انكلترا لهذا



٤٩٥



٤٩٤

٤٩٤
كانتريالية لىكون. انكلترا. حوالي
١٢٢٠ م. اسندت من المساند شكة من
الاصلاص فالتفت وسط السقف في السرة.

٤٩٥
اسندت الاصلاص لتحمل ثقال الألوام
ومن ثم التفت في سرور متعددة في سقف
كانتريالية ايلي.

الغرض مستخدماً شتى وسائل النقل: القطار، الباص والدراجة الهوائية، وحتى بواسطة التطفل (أي الوقوف في عرض الطريق والاشارة باليد للسيارات المارة لغرض الركوب). كنت اسافر أحياناً بمفردي وأحياناً مع بعض اصدقائي مثل روبنشتاين وهيرست أو غيرهما. كنا نقيم في الفنادق أو في بيوت الشباب أو بين حضائر التبن، وأحياناً نصب لأنفسنا الخيم في الغابات أو في العراء أيام الصحو، لا يعيقنا حر أو برد ولا مطر.

وبدأت اتفهم بالتدرج العارة القوطية، وادرك ان كل قوس فيها صغير أو كبير، وكل سرّة من السرر. وكل مسند وكل ورائد الزاوية وفوق الثقالة المستدقة بل وحتى تلك المساند في وسط الشبايك، هذه كلها تدب فيها قوى الانتقال فتشدها الجاذبية فتساب إلى الأرض. على ان البناء يتصاعد باتجاه معاكس، فيرتفع وكأنه يريد أن يشمخ ليلبغ السماء.

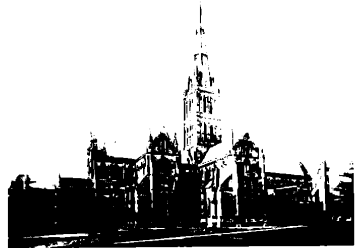


٥٠١

٥٠١

كاندرالية ايميان. فرنسا. ١٢٠٠ م. تدب قوى الانتقال في الصحن فتساب إلى الأضلاع وإلى المساند وأرماحها ومن ثم إلى الأرض. إلا أن روحية البناء تتصاعد باتجاه معاكس وكأنها تريد أن تشمخ إلى عنان السماء.

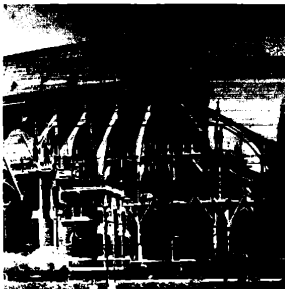
وتراءت لي كل حجرة من الحجر جميلة مشحونة بالحس لأنها مشحونة بالوظيفة. وإذا بجبال الكاتدرائيات القوطية (صولزبري وونجستر في انكلترا وإيميان وريمز في فرنسا) إنما هو جبال ينبع من الحلول العبقريّة للوظائف الانشائية ويعتمد على هذه الحلول، حتى يصل إلى ساحل التّهذيب والسمو.



٥٠٢

٥٠٢

كاندرالية صولزبري. انكلترا. ١٢٥٨-٢٠. منظر عام من الشمال الشرقي.



أراه

أراه
كاندرالية نوردام. باريس.
١١٣٣ - ١٢٥٠

وهكذا اخترع في ذهني ان معيار تقييم الجمال في العارة، وفي كل حقل آخر يستحدث فيه نتاج صناعي، المصنع، إنما يعتمد على قياس درجة اطفاء الحاجة الوظيفية للناحية الانشائية، بما فيها الحاجة العاطفية كذلك. بعبارة أخرى: المعيار هو قياس درجة تلبية المطلب الاجتماعي.

ان العارة ما هي إلا مطلب اجتماعي لاسعاف وظيفة نفعية معينة وحاجة عاطفية معينة. فإذا جاءت صيغة الاستجابة للمطلب بدرجة اقتصادية، كفوة مهذبة، وذلك بانسجامها مع خصائص المواد المستعملة والطبيعية الانشائية لها، وإذا جاءت الصيغة في نفس الوقت معبرة عن الشعور العاطفي الانساني الاجتماعي بالكمية والنوعية التي يصبو إليها المجتمع، فلا بد إذن أن يأتي العمل مهذباً وجيداً، ولا بد أن يترأى لنا جميلاً. هكذا تراءت لي الأمور أثناء مشاهداتي للأبنية القوطية.

وأخذت بالتدرج اتمكن من فرز مختلف أدوار العصر القوطي (منتصف القرن ١٢ حتى منتصف القرن ١٦) ومن تفضيل هذا الطور على ذلك بمختلف تفرعاته ومواقعه وتأثيراته الجغرافية والادارية واستعمال المواد ... الخ. وازدادت قناعتي إلى حد اليقين بأن العارة هي ليست نزوة فنان أو شهوة حاكم، بل ولا هي حتى رغبة مجتمع. انها هي تفاعل عوامل اجتماعية كثيرة تتبولر في مطلب اجتماعي معين ويتم حل أو تلبية أو اطفاء هذا المطلب باستخدام التقنية المتوفرة أو التقنية التي تطورت لهذا الغرض. فإذا جاء الحل جيداً كان الناتج جيداً والعكس بالعكس.

في تلك الأثناء كان عميد المدرسة بالوكالة المستر كودن وهو رجل طيب طويل القامة، قليل الكلام، خافت الصوت. وكان خجولاً جداً، ولا علم له بالتطورات المعاصرة المعاصرة، لا بل لا علم له بأي تطور. والظاهر أن أزمة ووكر قد أزعجته كثيراً، إذ لم يجد لها على ما يبدو مبرراً لدى الطرفين، ولم يفهم لماذا تحدث مثل هذه المجاهبات بين الأساتذة والتلاميذ، أو حتى التي تحدث بين التلاميذ أنفسهم. ولعل المستر كودن قد شعر بضرورة تطهير الجو، أو ربما شعر ان من واجبه الاسهام في توجيه التلاميذ وارشادهم إلى الطريق المستقيم، لذا أخذ

بتنظيم محاضرات تلقى من أساتذة زائرين هم من ذوي الشأن المرموق في العالم المعاري كما يفهمه هو. وكان من بين الذين تمت دعوتهم البروفسور رجاردنسن.

كنا نحن التلاميذ قد قرأنا مؤلفاته، وكنت أنا شخصياً قد قرأت أحد كتبه وهو تاريخ عام للعارة وضعه بالاشتراك مع البروفسور كورفياتو.

وحين حضر الاستاذ رجاردنسن للقاء محاضراته كانت القاعة تعص بالتلاميذ، وتكلم في تاريخ العارة ثم انتقل إلى القول بضرورة رفض العارة المستوردة الأجنبية بل ذهب إلى أبعد من هذا وأخذ يعرض بقيادة الحركة الحديثة مستزءاً. وذكر على الأخص اسم غروبيوس. ان غروبيوس لم يكن بالنسبة لنا رائداً من رواد العارة الحديثة، بل لأهميته الخاصة بصفته مؤسس أباوهاوس، تلك المدرسة التي كنا نعتبرها قد وضعت وصاغت المفاهيم الحديثة، بما في ذلك المفهوم الذي مفاده ان الجمالية الحديثة يجب أن تستمد من طبيعة المواد الحديثة واستعمالها ضمن التقنية الحديثة.

كنا، أنا وجماعتي، نجلس صامتين مذهولين وقد أخذتنا الحيرة فلم نعد ندرى ماذا نفعل كما لو أخذنا بغتة وعلى حين غرة. وفجأة إذا بأحد التلاميذ من الجيل الأكبر عمراً في الصف ينبري للمتكلم على طريقة الانكليز صارخاً: واخجلناه، واخجلناه (أي: يا عيب الشوم عليك)، فشجع بذلك تلميذاً آخر من عمره على اطلاق نفس الاستنكار: واخجلناه، واخجلناه... فإذا بالحياة تدب فينا وحدث هرج ومرج وصاح وروشتانين: نريد عارة حديثة، واقبته ثان وثالث يقاطعون كلام رجاردنسن فسأل هذا: ماذا تريدون؟ قال روشتانين: لا نريد إنتاج هوة بل عارة حديثة تناسب المجتمع الحديث، واسترسل يقول: نحن نكره من يخلط الخرسانة باليد ونريد استخدام الأساليب الميكانيكية، بل نريد أن يكرهه الجميع، فأعقبته أنا قائلاً: نريد عارة تستمد سنن الجمالية من الماكنة، وهكذا تكلم آخرون مقاطعين حتى صرخ بنا رجاردنسن: اجلسوا بالأقزام، فانتهت المحاضرة بجو أشبه بالفوضى.

لم يعلق وكيل العميد بشيء ولم يقل لنا شيئاً. لكنه وبعد مرور اسبوع، وبينما كان يلقي محاضراته في الرسم الهندسي، توقف قليلاً والتفت نحونا وقال بصوت وقور خافت تشوبه الحيرة: أنا اخلط الخرسانة بيدي كلما احتجت ذلك لتنسيق حديقتي، فهل نكرهوني بسبب ذلك؟

حين نعتنا رجاردنسن بالأقزام شعرنا بأنه هو القزم، ولكن، وأمام كودن وطيبة قلبه وحيوته المتسائلة، شعرت في تلك اللحظة باني قزم.

بعد أن ترك وكرر المدرسة لم تحل محله في فرع العارة شخصية تملأ غيابه سواء على الصعيد الرسمي أو على صعيد توجيه التلاميذ. لقد تم في تلك الفترة تعيين اساتذة من النوع الجيد، وتطورت بينهم وبين التلاميذ علاقة طيبة مريحة، إنما لم تأت تلك الشخصية لتملأ الفراغ

الذي تركه ووكر إلى أن وصلنا الصف الرابع. عندئذ تم تعيين بول نايتنكيل. كان شخصاً طويل القامة، بدين الجسم، وسيم الوجه ذا لحية وقد سمي في أوساطنا بذي اللحية المعارية مزاحاً. وكان نايتنكيل رجلاً طيباً، مخلصاً، همه الرئيسي صالح التلاميذ، بل كان قد كرس حياته لهذا الغرض.

وفي نفس الوقت التحق بالمدرسة كمحاضر آرثر كورن وكان له صيت عريض في التدريس إذ هو من المعروفين في مدرسة جمعية المعارين وكانت آنذاك مدرسة تحوي خيرة الأساتذة أكثر مما تحويه جميع المدارس الأخرى في انكلترا ومنها كانت تنبثق الآراء والمفاهيم الجديدة لنعم البلاد بعد ذلك. ولم يكن كورن مجرد استاذ جيد آخر ينضم إلى هيئة التدريس بل أكثر من هذا فد كورن علاقات مع بعض أساتذة مدرسة الباهواوس وكان قد عمل كمعماري بالقرب منهم، وهو ألماني الأصل وكانت لكتته الألمانية لا تفارق نطقه بأسره. لذلك تمكن كورن وخلال فترة وجيزة أن يجتذب حوله عدداً من التلاميذ، وكنت أحدهم، ممن يهتمهم تطوير المعارة الحديثة والمتأثرين بمدرسة الباهواوس بل يعتبرون تلك المدرسة هي منبع النظريات المعارية الحديثة.

وفي نفس الوقت تم تعيين عميد أصيل للكلية هوريس وكنا نضع به سابقاً إذ كان عميداً للمدرسة بركستون وكان يشتهر بالحزم والنظام. قال لنا رابيس وهو يتكلم بجديّة:

إذا اردتمّ تغطية المناهج الدراسية الموضوعة لكم فعليكم العمل مدة ٢٤ ساعة يومياً، ولكن، مع الأسف الشديد لا بد أن تنفقوا حوالي ١٠ ساعات في النوم والمأكل والنقل الخ، لذا عليكم أن تعملوا في الـ ١٤ ساعة الباقية بما يعادل الـ ٢٤ ساعة المخصصة للمناهج. وهكذا، وبعد تطور سريع، وجدت هامرسمث هي وتلاميذها جواً مناسباً للدراسة أكثر جدية من السابق.

أجل، كان زخم الدراسة على هذا النحو في المدرسة، حتى أن أحد الأساتذة كان يقول لنا «بان الابداع يتكون من ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام» كان ذلك الاستاذ هو فريبورن استاذ الانشاء، وكان دائم الشرود الذهني، جدياً لا يعرف الانسامة أو النكتة، يطوي تحت أبطه دائماً عشرة كتب على الأقل، وطالما غطى مسحوق الطباشير الأبيض ملبسه. وكان حين يلقي محاضرتة لا يعبأ بمن حضر، سيان عنده ان حضر تلميذ واحد أو حضر عشرة تلاميذ لاستماعها. ولم يكن يبصر في الحياة سوى الثقل والجاذبية وانسياب القوى في عناصر الانشاء وفي الأشياء، ولا يتكلم عن غيرها. كان يكرر لنا قوله ذلك ... الابداع ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام، خوفاً منه علينا أن يصيبنا الغرور في التصميم المعاري.

أجل، هكذا كانت هرسمث، أو بالأحرى هكذا كانت بالنسبة إلى مجموعتنا الصغيرة. كنا في عمل متواصل بلا هوادة أو رحمة. وعندما وجد نايتنكيل استاذ فرع المعارة ان مجموعتنا

متفوقة على الآخرين في الالتقان التصميمي أخذ يركز وقته على بقية التلاميذ وتركنا وشأننا. وقام بينه وبيننا احترام متبادل بل ومحبة متبادلة. كان يقول لي: لا يهمني أمرك لأنك ستجد طريقك في التصميم. وكان يعلم ان لي نظرة خاصة في المفاهيم المعمارية، وبعد محادثات قليلة وجدنا ان لا فائدة من توسعنا في هذه الأحاديث إذ كان كل واحد منا في واد يختلف عن الآخر. بل ان نايتنكيل وجد نفسه غير قادر على توجيه التلاميذ والتأثير فيهم على النحو الذي كان قد اعتاد عليه في مدارس أخرى، لذا قال لي أكثر من مرة، كما قال في غيابي، انه بعد أن يترك فلان المدرسة سيتمكن عندئذ فقط من ادارتها بالشكل الذي يرغب ومن تطبيق المهاج الدراسي وفق رأيه.

كان نايتنكيل بالنسبة لي بمثابة الأخ الأكبر. أما كورن فكان أكثر من هذا وأكثر من استاذ. كان بمثابة الأب، فهو يرعاني ولكنه لا يفهمني في كثير من الأحيان. كنت أحدثه عن نظرياتي فيصني إليّ ولا يضيف شيئاً إلى أقوالى سوى طلبه أحياناً تفصيل نقطة من النقاط أو تشكيكه أحياناً أخرى بنقطة غيرها. كنت أشعر ان كورن غير قادر على التركيز، لكنه كان الدافع المحرك في حياتي وفي تطوير نظرياتي، ذلك انني كنت أحس ان عدم اعراضه عليا يعني انني أسير في خط غير بعيد عن الصواب. كان كورن تقديمياً ويتفهم الجدلية وله اطلاع جيد في الفلسفة المادية الجدلية. وذات يوم، وبينما نحن في حديث قبل موعد فترة الغداء، إذا به يقول لي: اليوم أريدك أن تأتي معي إلى الغداء، وأنا سأدفع الحساب. وأضاف: اني بدأت أشعر ان نظرياتك خطيرة جداً جداً.



٥٤١

وعندما كنا على المائدة كنت أنا منصرفاً عن الطعام ومهمكاً في الكلام، وهو يصغي ولا يعلق بأكثر من طلب التفصيل أو التوسع في هذه النقطة أو تلك. أخيراً نظر إليّ تلك النظرة التي لن أنساها وقال: فلان، أريد منك كتابة مانفستو، فاعترضت اقاطعه في الحال وأقول: أنا اكتب مانفستو، قال: أجل، أنت، وأنا اريده منك.

وأخذت افكر، بعد ذلك الغداء وفي اليوم التالي والأيام التي اعقبته، سواء كنت في المدرسة

٥٤١

أثر كورن مع رفقة الجانجي في قاعة
التدريس في مدرسة هامرست. ١٩٥١.

٥٤

أو في البيت أم في أي مكان آخر، افكر ماذا يجب أن يكون السطر الأول وكيف أضعه، ولماذا الفكرة قبل تلك. وكان صديقي هيرست معي طيلة الوقت. وهرست له اطلاع في الجدلية لكنه لم يصف إلى ما كنت أعرفه بل كان الأمل بالعكس. لكن هيرست يسأل ويشكك ويعترض على كل فكرة بل على كل جملة. ويثير المناقشة حتى على استعمال الكلمات. لا لأنه يرغب في نقاش لا جدوى له من أجل النقاش، بل لأنه كان من طلاب الكمال في كل شيء. كان يقول انه لا يريد أن يبدو مشاكساً، ولكن، لماذا كذا وليس كيت، كيف تقول كذا وقد سبق أن قلت كيت؟ وهلم جراً.

هيرست من أب ارلندي. وقد ورث عنه سرعة الخاطر مع دعابة حادة. وكان ذكياً. وله طريقته الخاصة به في الحديث فهو مجرد القول، أو المفهوم الذي يتحدث عنه، تجرّيداً يخلت الفكرة إلى حد السخف وذلك لتوضيح المسألة. وكانت نكاته ذكية أيضاً، لكنها غير جارحة مطلقاً. في بعض الأحيان يتدفق سيل الفكاهات في ذهنه إلى حد الانسداد، فيتوقف عن الكلام برهة ليلتقط انفاسه ولاستيعاب زخم النكات الحاشد في فكره ثم ينفجر بالضحك الهادر، ويستريح قليلاً، ويبدأ بعد بالكلام فتتدفق نكاته بتعاقب متواصل. وكما كان حال هيرست في النكتة كان حاله كذلك في التصميم. كانت الأفكار التصميمية أو البدائل تنال عليه فيظل حائرًا أمامها إلى حد الكتابة. بل كانت الكتابة تسود على وجهه وعلى نبرة صوته معاً فتزول روح النكتة فيه وينقلب هيرست إلى شخص حزين مررد لا يعرف إلى أين يتجه. كل بدائله جيدة بل كل بديل منها جيد بعد ذاته. فكان يستنجد بي. فأقف بقره وأنظر إلى المقترحات التصميمية. كنت أنظر إلى فيض البدائل معجباً بها وغائباً إياه هذا الفيض السريع من البدائل. ثم أشجعه على اختيار احداها.



أرهه

أرهه

موريس هيرست. أواخر ٧٠ ت.

ولم يكن هيرست متأثراً بشكل واضح بأحد كبار الرواد في الفن والعمارة. كان أسلوبه يتسم بسمة العمارة الانكليزية البحتة التي أخذت تخمّر آنذاك. أما أنا فكنت على النقيض منه. كانت الفكرة التصميمية تبدأ عندي بشيء مبني مبسط، ثم تجري الاضافة فوقه فيما بعد ببطء وبتحفظ إلى أن يتم التصميم بشكله النهائي. كنت نقيض هيرست في هذا، وفي تأثري بعكسه، في التخطيط بأعمال ميز فان در رو وفي الواجهات بأعمال لوكوربوزيه.



المنارة للاستشارات

كتب المانفستو المطلوب وقدمته إلى كورن. وهذه خلاصته:

- ١ - ان الفن في الاتحاد السوفييتي، بما فيه العارة، متأخر ومتخلف، بل وبالر.
- ٢ - لا يوجد مبرر فلسفي / سياسي لهذا الوضع، ربما سوى الشعوذة أو الجهل أو مصلحة بعض المعارين والسياسين.
- ٣ - ان قرار الحزب الشيوعي السوفييتي بمنع الاستمرار في تجارب مدرسة «البنائية» فاجعة فنية.
- ٤ - ان نظرية «المحتوى والشكل» لا يسندها منطق جدلي، بل هي تناقض نفسها بنفسها. كما انها غير قادرة على ايجاد الحلول الفكرية أو الفلسفية لمشاكل فنية ومعمارية كثيرة.

وقدمت استناداً إلى ذلك النظرية التالية:

١ - ان العارة كظاهرة اجتماعية ذات كيان مادي حقيقي، إنما هي حصلة التناقض الجدلي بين المطلب الاجتماعي من جهة، وبين التقنية المعاصرة له من جهة أخرى.

٢ - ان للعارة صفتين: أولاها انها جزء، وجزء مهم، من التفكير الاجتماعي (أي البنية الفوقية). والأخرى انها في الوقت نفسه مادة حقيقية. وهذه المادة يجب أن تسبق بعملية انتاجية قبل أن تصبح عارة. وعليه، فعند بحث العارة علينا أن نراعي هاتين الصفتين بالتساوي.

أما إذا نظرنا إلى العارة من منظار صفة واحدة من الصفتين، فإن نظرتنا تنزلق وتصير متحيزة وغير علمية.

٣ - ان نظرية «المحتوى والشكل» غير قادرة على حل التباين بين المحتوى «الرجعي» والشكل «الحيد». وغير قادرة على تفسير الابداع المتناهي في الفن البدائي القديم، أي الفن في ما قبل التاريخ عند الانسان القديم. كذلك فانها غير قادرة على التفسير مثلاً:

لماذا يكون الناس غير قادرين على فهم أعمال بيكاسو، في حين ان بيكاسو تقدمي في فكره، وعقري في فنه، بل هو الرائد الأول للفن المعاصر. وكذلك غير قادرة على تفسير ظاهرة أخرى، لماذا نجح الفن الشعبي عامة في الاتحاد السوفييتي واوروبا الشرقية فوناً متخلفة وقيحة وثافهة بسذاجتها؟ أو على تفسير هذه المفارقة، لماذا تكون بعض الفنون الرائدة هي في محتواها رجعية في نفس الوقت؟ ومنها مثلاً فنون مدارس البنائية والسريالية والتكعيبية والتجريدية، وهي كلها مدارس قد حرمت في العالم الاشتراكي ومنعت شعوبه من ممارستها والتمتع بها!

٤ - بما أن لكل جانب جدلي مكونات، وبما انه يجوز لأسباب تاريخية معينة بروز واحد من هذه المكونات دون غيره، إذن يمكن ظهور فن ما ذي صبغة رجعية سياسياً، ولكنه في عين الوقت متقدم، بل وطليعي من النواحي الأخرى. هذا التباين لا يمكن تفسيره عن طريق منطق (المحتوى والشكل).

٥ - ان العارة والفنون التنكيلية عامة هي مواد حقيقية يجب انتاجها قبل ظهورها إلى احساساتنا. ونظرية «المحتوى والشكل» تهمل هذه الناحية الجوهرية.

٦ - وبما أن كل ظاهرة اجتماعية هي ظاهرة تتولد تولدًا، فلا يمكن أن يتحقق هذا التولد ما لم يسبقه تناقض جدلي يؤول، وكحصوله له، إلى شيء جديد. بعبارة أخرى لا بد من

التناقض الجدلي. فأين هذا التناقض الجدلي في «نظرية المحتوى والشكل»؟

٧ - إذن تصبح المسألة هي عبارة عن اكتشاف حقيقة هذا التفاعل الجدلي وبلورة ومعرفة تفاصيل مراحلها.

قرأ كورن وريقاتي وبعد تأمل قال: ماذا ستعمل بهذه النظرية؟ قلت: ستكون الأساس لاطروحتي التاريخية. (فقد كان يطلب من التلميذ تقديم أطروحتين، الأولى لمشروع تصميمي والثانية عن موضوع تاريخي أو فكري له علاقة بالعمارة). وبعد دقائق التفت إليّ كورن وقال: أعتقد أنك تضع وقتك بالتزامك بالمنهج الدراسي، لذا سأقترح على ناينتكيل أن يعطيك الحرية في الدوام أو عدمه لكي تتمكن من القراءة والمراجعات.

وأضاف كورن يقول:

أريد منك أن تكمل عملك ...

يا ولدي، انك رجل خطر!

بعد ذلك انقطعت عن الدوام الرسمي يوماً واحداً أو يومين في الاسبوع، مكرساً ذلك الوقت للمطالعة في غرفتي أو في إحدى المكتبات العامة أو في منزله عام إذا كان الجو صحواً.

طلعت خلال هذه الحقبة في انكلترا ظاهرتان كانتا على درجة قصوى من الأهمية في تطوير التقنية الانشائية. وكانتا كذلك، بالنسبة لنا بالذات، مؤثرتين في تطوير تفكيرنا على نحو جذري.

وأولى الظاهرتين هي اسلوب انشاء المدارس المصنعة سلفاً والتي اقيمت في مقاطعة هرتفردشر في انكلترا وتم تصميمها من معماريين شباب من خريجي مدرسة جمعية المماريين برئاسة آسلى. وقد ظهر هذا المشروع في سني ما بعد الحرب نتيجة للضرورة الملحة لافتتاح مدارس كثيرة العدد خلال وقت قصير، مع الأخذ بنظر الاعتبار ندرة الأيدي العاملة وشحة المواد بسبب التركيز على التصدير في تلك الآونة، لذلك استخدمت في تخطيط تلك المدارس



٥٩١
مدرسة ابتدائية في واين. هرتفردشر.
انكلترا. ٤٨ - ١٩٥٠.

٥٩١

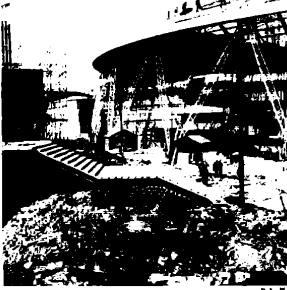
أساليب تخطيطية جديدة في عمليتي التصميم والتنفيذ معاً، وهي أساليب استحدثت أثناء الحرب وتطورت بعدها بإدخال التقنية البنائية للمنشآت المصنعة سلفاً، وذلك بإنتاج عناصر خفيفة الوزن لتسهيل عملية النقل وعملية التناول في ساحة العمل. وقد طبق ذلك في تشييد المنشآت من عسكرية ومدنية كالكثبان وغيرها من الأبنية الجاهزة الوقتية. فجاءت هذه المجموعة من المصممين الشباب لتخطط وتصمم مشروعاً يؤمن تنسيق وربط العناصر القياسية الجاهزة، وبذلك صار من الممكن إنتاج القسم الأكبر من هذه العناصر في معامل متفرقة ثم يجري نقلها وتركيبها في المواقع المطلوبة. وقد وفر هذا الأسلوب من التخطيط المرونة الوافية والكفيلة أيضاً بتشديد مدارس وفق متطلبات متنوعة وفي مواقع ذات خصائص مختلفة من ناحية التربة وطبيعة الأرض وما أشبه، وذلك باستخدام نفس العناصر الجاهزة والمصنعة سابقاً دون اجراء أي تغيير أو تعديل عليها، عدا بعض التكيف التصميمي.

أما الظاهرة الثانية والمتزامنة مع الأولى فهي قرار بريطانيا بالاحتفال بالذكرى الثموية للمعرض الدولي الذي اقيم في لندن سنة ١٨٥١ (وأقيم له القصر البلوري الشهير) وذلك لتشجيع صادراتها وترويج بضائعها. وقررت الحكومة إقامة معرض للصناعات البريطانية على أن يرافقه مهرجان ثقافي للفنون. وكان نصيب لندن منه أن تشيد في القسم الجنوبي منها وعلى شاطئ نهر التيمس مجموعة من الأبنية لاقامة مختلف الفعاليات فيها من تجارية وعلمية وثقافية وفنية. واحتوت ساحة المهرجان عشرات الأبنية كلف بتصميمها نخبة من خيرة المعماريين في انكلترا واستخدمت في انشائها أحدث الأساليب في التقنية البنائية.

وعند بداية العمل في هذا المشروع الانشائي الضخم - وهو يعد في أسابيعه الأولى - ذهبت ذات صباح في عطللة السبت إلى ساحة العمل وكانت الرافعات والحادلات وغيرها من الماكائن الترابية نشطة في تنظيف الموقع واعداده. وقفت هناك متأملاً. وأخذت صورة للموقع. ومنذ ذلك اليوم وأنا أقوم صباح كل سبت، بدون انقطاع ما خلا انقطاعاً قد يقع لي وهو قليل، بزيارة الموقع ومشاهدة تطور العمل وتصوير مراحل المتعاقبة دون أن يعترضني أحد رغم أن دخول الغرباء إلى الموقع محظور. ورافقت بذلك تشييد أسس الأبنية منذ اللبنة الأولى ثم قيامها مرتفعة على سطح الأرض ثم ظهور هياكلها إلى أن أكملت الأعمال الختامية. كنت خلال هذه الزيارات الأسبوعية اطلع على أساليب استخدام التقنية الانشائية الحديثة وهي توضع موضع التنفيذ، ثم أعود لأدرس تصاويري وأقارنها بمخططات الأبنية والخرائط التي كانت تنشرها على التوالي المجالات الهندسية المتخصصة.

وقبل الافتتاح الرسمي كنت في صباح سبت أفق على السقف المعلق في صالة المهرجان الملكية وكانت هناك من تحتي في نفس الوقت إحدى الفرق الموسيقية تمرن على عزف السمفونية السادسة (الحزينة) لـ جايكوفسكي تمهيداً للافتتاح. ولم يعترضني أحد أيضاً. لقد ألف الحراس حضوري لساحة العمل صباح كل سبت كما لو كان شبه معياد، فأنفق الأبنية وأصورها دون أن يسألني أحد من أنا، وما هو غرضي أو من أمثل، ولوائح الاعلان معلقة

منع دخول غير المخولين. وقد استمرت تماريني هذه مدة تزيد على السنة والنصف.



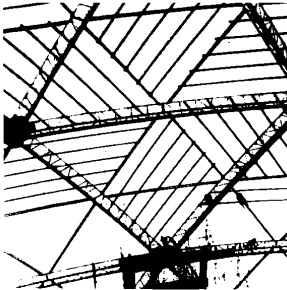
٦١٢



٦١١

٦١١
منظر ليلي لقرع مهرجان بريطانيا لعام
١٩٥١. الصورة ١٩٥١.

٦١٢
قاعة الاحتراعات أثناء الإنشاء في مهرجان
بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم رالف تاجر.
الصورة ١٩٥٠ م.



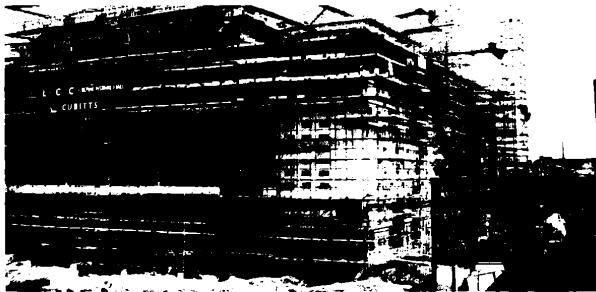
٦١٤



٦١٣

٦١٣
قاعة الاحتراعات في مهرجان بريطانيا لعام
١٩٥١. المساند الكونكرتية أثناء الإنشاء.
الصورة ١٩٥٠

٦١٤
قاعة الاحتراعات في مهرجان بريطانيا لعام
١٩٥١. تصميم رالف تاجر. الميكل
الإشافي للسقف أثناء التشييد. الصورة
١٩٥٠.



٦١٥

٦١٥
صالة المهرجان الملكية أثناء التشييد.
أنشئت كأحد الأبنية الدائمة لمهرجان
بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم روبرت
ماثيو ولزي مارتن. الصورة ١٩٥٠.

ان هاتين الظاهرتين المتزامنتين هيأتا الفرصة لنا لدراسة التقنية الإنشائية المتقدمة، وذلك عن طريق متابعة المجالات والمحاضرات، ربما بسبب اطلاعنا على هذه التطورات في هذا الحقل، وأيضاً لأسباب نفسانية إذ كنا سوية نضمر شعوراً خفياً أشبه بالهاجس بأننا ستكون من ذوي الشأن في عالم التصميم. تلك الخلفية وهذان العاملان جعلتنا نقول فيما بيننا، أولاً، ان

مستقبل البناء سيكون مصنعاً سلفاً. وبما أننا أخذنا نقتنع إلى حد اليقين أن ذلك سيصبح كذلك فقد بدأنا نساءل فيما بيننا أيضاً: ماذا سيكون مستقبل العمارة؟ وماذا سيكون مستقبل المعمار في عالم العمارة المصنعة سلفاً؟

في تلك الآونة، وفي صباح يوم مشمس جميل، كنا جميعاً ننتظر بلهفة حارقة الموعد المحدد لمرور طائرة الكويت الجديدة من سماء لندن لأول مرة، وكان تصميمها يشغل الأذهان. سعدنا إلى السطح نترقب. وفي الموعد المحدد مرقت الطائرة كالشهاب، ورأيناها من بعيد وهي تتلشى طي اللامرئي وكنا قبل ذلك نتابع تصميمها في المجلات باهتمام شديد. والآن، وقد أصبحت في الجو حقيقة قائمة فانها كانت ثواني مشهودة. كنا ندرك أنها ستغيب عنا خلال هنية في ما وراء الأفق فكانت حيرتنا، جراء ضيق الوقت وسرعته الخاطفة، ترى أين نركز أبصارنا؟ وعلى أي جزء منها؟ على الجناح الأمامي؟ أم على الذيل؟ أم على خط السحاب الأبيض المخروطي الشكل ورائها في زرقة السماء؟ ثم لم نلبث حتى نهرع مهرولين ونقول: عظيم ... عظيم ... الواحد يقول: ياإلهي الجناح! والآخر: ياإلهي الذيل!

ولم يعدم ذلك الخيط الأبيض من ذكر.

وهكذا كنا في نشوة عارمة.



١٦١
طائرة الكويت

١٦١

وأخذت المناقشات تتوالى بيني وبين هيرست، وأحياناً باشتراك روبنشتاين وآخرين، ونحن نثير مختلف المسائل ونقول ان اسلوب البناء التقليدي هو ليس اسلوباً بدأئياً فقط، بل وغياً أيضاً. يقول هيرست مثلاً كيف يمكن أن نوفق بين تصميم طائرة الكويت الجماعي وبين البناء التقليدي، حيث يجري بعملية ركم طابوقة فوق طابوقة أخرى. وأضيف أنا مثلاً بقولي انه لأمر مضحك ان يجري في كل عمارة، بل في كل جزء منها، في كل شبك، بل في كل جزء منه، أن يجري تقطيع الزجاج قطعة قطعة حتى ينزل في مكانه المحدد.

إذن، لابد من إعادة النظر في اسلوب الانشاء، ولابد من تطوير العمارة باستخدام وسائل

حديثة معتمدة على الانتاج المرمج والمصنع سلفاً حسب مقاسات متفق عليها دولياً، فتصبح العناصر عندئذ عبارة عن مواد جاهزة للتكريب لا أكثر، ويصبح عامل البناء عبارة عن ماهر فني ذي معرفة بالتكريب المعقد، وكل هذا مستنتج مما ظهر من تقنية سواء في مدارس هرتفردشر أو في مهرجان بريطانيا وإن كنا قد اعتبرنا ان هذه التقنية بداية مبسطة للمستقبل.

فأخذنا أنا ومجموعة الأصدقاء والزملاء نتناقش في نتاج التطور التقني ومستقبل العمارة ومصيرها ومصير المعارف نفسه. وبدأنا نكثر من زياراتنا لأغلب المعارض ذات العلاقة سواء كانت تتعلق بأجهزة البناء الضخمة أو بمواد البناء البسيطة، فضلاً عن حضورنا لما يلتقي من محاضرات متنوعة هنا أو هناك خارج المدرسة وبدت لنا أساليب البناء التقليدية خاطئة وبالية جملة وتفصيلاً.

وفي خضم تلك المناقشات تبلورت لدي ولدى هيرست معاً بعض النقاط أو المفاهيم الخاصة بنظرتنا آنئذ لأساليب الانشاء ولستقبل العمارة، ولم يكن غرضنا من تداولها بيننا عرضها على احد، بل لكي نكون نحن على بينة من أمرنا، وعلى بينة من أمر مصيرنا المهني.

وأدون ما أتذكره الآن من تلك النقاط :

١ - ان الانتاج الانشائي سيصبح مصنعاً سلفاً بأكمله في جميع مراحلها، باستثناء العملية التركيبية في موقع العمل. وسيتم ذلك على الانتاج ذي المقاسات والمواصفات المتفق عليها دولياً، وبهذا نكون قد دللنا الحاجات الاقليمية والمحلية معاً، ونكون في نفس الوقت وبسبب التخصص في الانتاج قد زدنا المجتمعات التي كانت ببضاعة انشائية ذات مستوى رفيع، مساوين بهذا التوزيع جميع المجتمعات وجميع الأفراد التي كانوا.

٢ - الغاء انتاج كافة المواد التي لا تتوافق طبيعتها الكيميائية - الفيزيائية مع الانتاج المرمج كما في الفقرة (١).

٣ - وكتيجة حتمية للانتاج المرمج ستكون التصميمات ليست من تصميم معمار معين بحيث تتوقف جودة تلك التصميمات على خبرته فقط وعلى قابلياته الابداعية وحدها، بل ستكون من تصميم هيئة تصميمية ذات اختصاصات متعددة. وبما أن التصميم سوف لا يكون لعملية انتاجية واحدة منفردة كما هو الحال في الوقت الحاضر، بل سيصبح إنتاجاً بالجملة لهذا سيكون ممكناً بل ضرورياً أن تأخذ عملية التصميم وضعاً جديداً في دراسة المتطلبات الاجتماعية الوظيفية النفعية منها والجمالية، وان تستند المعرفة المعاصرة إلى أقصى حد وذلك للحصول على إنتاج يتوافق مع المستوى العلمي المطلوب ويكون بمستواه. وبهذا تصبح الهيئة التصميمية في وضع مهني تتمكن من أداء واجبها الانشائي، كما هو الحال في إنتاج طائرة الكويت أو سيارة الفوردي. اننا نعتبر أن الوضع العلمي الحالي في العمارة مصاب بنكسة

نسبية. فإذا ما قارنا بين نسبة الأداء وبين التطور العلمي نجد أن نسبة الأداء قد انخفضت كثيراً بالمقاييس إلى التطور العلمي السائد. وذلك إذا أخذنا مثلاً مستهل القرن التاسع عشر أساساً لهذه المقارنة. فإذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في تلك الحقبة الزمنية في انكلترا وإلى العربة الواقعة أمامه نجد أن كلاً من البيت والعربة قد استنفد نسبة متقاربة من التقنية في حقله الخاص به. بينما إذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في الوقت الحاضر وإلى سيارة الفورد الواقعة أمامه نجد أن هناك فارقاً كبيراً بين ما استنفد من تقنية في إنتاج السيارة وبين ما استنفد منها في بناء البيت. ان البيت لم يتقدم كثيراً عما كانت عليه البيوت قبل أكثر من قرن، بينما أصبحت العربة سيارة. لذلك فإن المعار المعاصر برأينا إذا قورن بمصمم الطائرة أو السيارة يصبح محترفاً غير كفاء. بل أشبه بهاو.

٤ - لذلك فإن الانتاج المرمج الذي نصوب إليه إنما هو تهيئة تصاميم نموذجية، يتم تطويرها ودراستها باستخدام أفضل السبل العلمية والفنية. ثم يعرض الناتج لخيار المستهلك الذي يقوم عندئذ بانتقاء البناء المنشأ كما يتتي أية بضاعة أخرى معروضة في الأسواق، ويكون البناء المنشأ متوافقاً مع متطلباته ورغباته وزنواته وكذلك مع الظروف الاجتماعية والمناخية لموقع ذلك البناء.

٥ - هناك تمة ظاهران، الأولى هي الزيادة الهائلة في عدد المستهلكين في الحاضر والزائد المضاعف لهم في المستقبل. والأخرى هي التطور العلمي الجبار بكل تعقيداته وارتفاعه، الأمر الذي يجعل من المتعذر على المعار المارس الامام بكل العلوم الكفيلة بتقديم خدمة جيدة، حتى وإن كان معاراً فريداً وفذاً في الاستيعاب والمتابعة للعلوم والفنون. لذا سيظل المعار المارس الفرد متأخراً عن التطور العلمي المتنامي باستمرار. فإن افترضنا جدلاً ان أحدهم يستطيع مواكبة التطور بمعونة الغير فيتمكن من تهيئة تصاميم جيدة نسبياً، فإن عمله سيكون غير مجد اقتصادياً. ويعود سبب ذلك إلى أن تهيئة تصاميم جيدة تتطلب استيعاب ومواكبة التطورات العلمية مما يجعلها عملية باهضة التكاليف ولا يمكن تبريرها اقتصادياً إلا إذا جرى استخدام التصميم الواحد بصورة متكررة لانشاء أبنية ماثلة كثيرة العدد. لذلك فإن حل هذه المعضلة يكن في قبول وتطوير الانتاج المائل للنموذج الواحد المصنع سلفاً للأبنية. لقد كانت العملية الانتاجية في السابق عملية مبسطة وفردية نسبياً، فالبناء الواحد كان له صاحب عمل واحد، وكان يطلب من مصمم واحد اجراء العملية الانتاجية المبسطة والتي تستنفذ القضية البنائية المبسطة آنذاك. أما في عصرنا الحديث فقد تعقدت وسائل الانتاج وتضخمت وأصبحت مشتركة في أبعادها وذات قاعدة علمية معقدة جداً فلا يمكن استيعاب كل هذا من قبل فرد واحد، لذا فإن العلاقة القديمة بين المصمم الواحد والمنتج الواحد والمستهلك الواحد لا يمكن الاعتداد بها، فلا بد من تطويرها إلى علاقة جديدة متوافقة مع الانتاج المعقد الجديد، علاقة بين انتاج معقد يسنده علم معقد يقوم به عدد كبير من الاختصاصيين وبين المستهلك الحديث الذي يتمثل في مجموعات من المجتمع وليس في فرد واحد منه. وبهذا تتمكن الصناعة الانشائية من أن تقدم للمستهلك نتاجاً

سريعاً، دقيقاً، كفوفاً، اقتصادياً، ومتنوعاً. نتاجاً هو أشبه شيء بالطائرة أو السيارة. وهذا سنتطرق، ولأول مرة في عصرنا الحديث، طاقة كامنة قادرة على إطفاء الحاجة الحقيقية للمطلب الاجتماعي في حقل البناء.

٦ - فما هو إذن مستقبل المعار في هذا التصور المستقبلي؟ إن الانتاج في الماضي كان فردياً وعليه كان المعار فردياً. أما في الحاضر، وفي المستقبل القريب أيضاً، فستنتقل المسألة إلى مستوى أعلى وإلى درجة من إنتاج هو مشترك في أبعاده. ولذا فإن المعار كما نعرفه قد انتفت الحاجة الاجتماعية إليه. إذن يمكن الاستنتاج أن إحدى مستلزمات التطور المعاري هي القضاء على المعار، أما في المستقبل فسيولد لنا معمار من طينة أخرى. انه سيكون ذلك الفنان في كل الفنون، والعالم في كل العلوم، وصاحب الخبرة في جميع المراحل الانتاجية وفي مواقع الأبنية وجغرافية الأرض... الخ، لكنه لن يصبح فرداً واحداً منفرداً، بل هيئة كبيرة متقدمة كما هو الحال في إنتاج الطائرة والسيارة.

ان هذا التطور أو الوضع أخذ ينعكس في فنون أخرى، كالرسم والنحت لأنها فقدت وظيفتها المتفعية في حقل الاعلام مثلاً. إذ أن هذه الوظيفة قد انتقلت إلى أساليب تقنية أكثر كفاءة، بعبارة أخرى إذا كان لا بد من نشر اعلام خاص بلتين كقائد سياسي، مثلاً فليكن هذا الاعلام بواسطة فلم وليس بواسطة تماثيل يقيم في الحدائق أو فوق العارات، لأن العمل النحتي الاعلامي هو إهانة للمجتمع إذ أنه يعود بالناس إلى عهد الزجاج الملون في الكنائس في القرون الوسطى. اننا نعتقد أن مستقبل الرسم والنحت سيتحرر من الوظائف التفعية ويرتكز في النواحي العاطفية بمفهومها الرفيع. وليس المقصود هنا تأسيس هيئات تضم مختلف حقول العلم، بل المقصود أن تصبح هذه الهيئات جزءاً لا يتجزأ من العملية الانتاجية كما هو الحال إلى حد كبير في إنتاج الطائرة والسيارة. ان الذي نريده هو تطوير هذه العلاقة أكثر فأكثر حتى تعم في الانتاج الانشائي، أو بعبارة أخرى قلب عملية البناء إلى صناعة بالمفهوم الحديث.

٧ - وبما أن النتاج الانشائي سيغدق عليه، بل يجب أن يقدق عليه، من الدراسات والتجارب بنوعية وكمية كبيرتين جداً فنبصيح من المتعذر إنتاج جميع المتطلبات الاجتماعية للبلد الواحد ضمن حدوده، لما لهذه الدراسات من كلفة باهضة. فلغرض وضع النماذج مع مواكبة التطور العلمي والزراعات الفنية نرى أن يجري تنظيم الانتاج حسب المناطق مع الأخذ بنظر الاعتبار توافر المواد الخام والخبرة العلمية والحاجة المحلية، وموقع الانتاج كمرکز للتوزيع. ومن هذه المراكز الانتاجية يقوم المستهلك بانتقاء النماذج مع الخضوع لقانون المنافسة. بعبارة أخرى إذا ارادت مجموعة معينة في المجتمع أن تقيم مستشفى بسعة عشرين سريراً مثلاً، فتم عملية الانتقاء عن طريق اختيار أفضل العروض المحلية والدولية لهذه المواصفات، أي مواصفات المستشفى بسعة عشرين سريراً، فننقل عندئذ المواد المصنعة سلفاً وتركب في الموقع المطلوب.

٨ - كنا نقدر بأن يكون المعدل العام لعمر البناء بما لا يزيد على عشر سنوات، وذلك كمرحلة أولى، وربما أقل من ذلك في المستقبل.

كانت هذه الملاحظات تبلور أثناء النقاش مع هيرست، وقد برزت أهمها بالاشتراك مع بالذات. لكنها بقت تدور في خلدي وتحتمر إلى أن تركت لندن عائداً إلى بغداد.

كنت أقیم في الأشهر الأخيرة من إقامتي في لندن في شقة شقيق آرثر روبنشتاين زميل الدراسة، وهو ليوبولد. وكان ليوبولد قد أقام في باريس وعمل هناك فترة من الوقت بصفته رساماً معمارياً والتقى في العاصمة الفرنسية بأحد التلاميذ الهنود الذين يعملون في مكتب كوربوزيه، وهو المعمار الهندي دوشي. وقد تعرفت عليه مرة في شقة ليوبولد في لندن وأخبرته أنني على وشك إنهاء دراستي وأرغب أن أزور في طريق عودتي إلى بغداد، المجمع السكني لكوربوزيه في مارسيليا. وطلبت منه أن يرسل لي من باريس ترخيصاً بدخول الموقع لأن العمل لم يكن قد انتهى بعد. فلما وصلت مارسيليا في صيف ١٩٥٢ ذهبت إلى موقع البناء صباحاً وقدمت اذن الدخول للحراس فسمحوا لي بالتجول في البناية. صعدت في الحال إلى الطابق الأعلى، وكنت أحمل معي الكاميرة مع قطعة سندويج. أخذت أدخل في كل غرفة وفي كل حيز بشقة. كنت أريد أن اتشبع بهذه البناية. وكنت بعد اكبالي التجوال في طابق أنزل إلى الطابق الذي يليه، وهلم جراً.

لقد كانت العملية تكرارية ولكني لم أشعر بالسأم ولا بالتعب. وعندما وصلت طابق الخدمات تناولت قطعة السندويج واستأنفت النزول إلى الطوابق الأخرى.



٦٦١

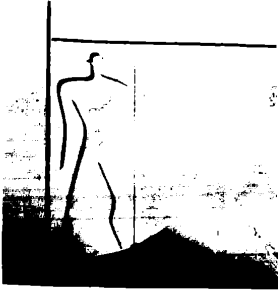
٦٦١
المجموعة السكنية في مارسيليا. منظر داخل
احدى الشقق السكنية. تصميم
لوكوربوزيه. الصورة ١٩٥٢.



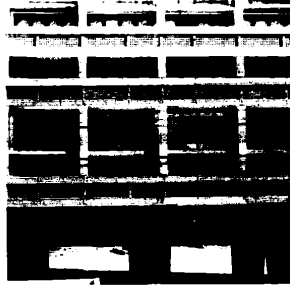
٦٦٢

٦٦٢
منظر خارجي للمجموعة السكنية في
مارسيليا. تصميم لوكوربوزيه. انشئت
٤٦-١٩٥٢. الصورة ١٩٥٢.

٦٦



١٧٢



١٧١

١٧١
منظر خارجي آخر للمجموعة السكنية في
مارسيليا.

١٧٢
المجموعة السكنية في مارسيليا. الصورة تظهر
جدار كونكريتي نقش عليه مخطط منظومة
المدار التي وضعها كوربوزيه. وقد استخدم
هذا المدار لتوحيد وترباط أغلب أبعاد
وليانات العناصر في المبدأ.

ولما تركت ساحة العمل ذهبت إلى الميناء الصغير أمام مدينة مارسيليا ودخلت هناك أحد
المطاعم وتناولت فيه وجبة العشاء وهي عبارة عن حساء المحار مع الخبز وهي المرة الأولى التي
أذوق فيها هذه الوجبة اليتيمة!!



١٧٣

١٧٣
في مرسة مارسيليا. الصورة ١٩٥٢.



المنارة للاستشارات

بينما كنت اكتب رسالتي المدرسية واذ أنا أوصل في أثناء ذلك استقصاء النقاط التي أريد توضيحها وتثبيتها، وأدون ملاحظاتي عنها، شعرت كأنني لا اتقدم في بحثي قيد أنملة، بل شعرت كأنني عدت إلى حيث بدأت، وخاصة في مسألة الجمال. ذلك انني كنت احاول التوصل إلى كنه الجمال منذ تساؤلاتي التي نشأت بعد عودتي من باريس، وأحاول التوصل إلى تحليل الجمال إلى عناصره المكونة له بصورة تشفي غليلي. ولكن دون جدوى.

كنت أقلب وجه المسألة مع نفسي. فأقول بعد طول التأمل ان خلاصة الأمر، كما يبدو لي، هو ان الجمال ما هو إلا ذلك الناتج الذي حصل بأقل جهد بالقياس إلى التقنية التي عاصرت انتاجه، فأشجع مطلباً ما، أو جزءاً منه، إشباعاً يبي بإحدى الوظائفين النفعية والعاطفية أو يبي لكليها معاً. وكنت عندئذ أتوصل إلى نتيجة معينة بيني وبين نفسي وكانت تبدو هذه نتيجة معقولة لي فأقول: إذن الجمال هو علاقة بين الذات والموضوع، وهذه العلاقة مشروطة من

الناحية التاريخية، بمعنى أنها تتطور مع، وتحتمر في، مجرى التهذيب للتفاعلات الاجتماعية الجارية فيما بينها من جهة، والجارية بينها وبين الطبيعة من جهة أخرى. ثم أضيف قائلاً مع نفسي: لذا فإن تقسيم الجمال أو بالأحرى اكتشافه إنما يتم باكتشاف ناحيتين: أولاهما الدرجة التي تمكن ذلك الناتج من اشباع المطلب المعين، والأخرى الكم العاطفي المطور والمترام والكامن فيه، أي في المطلب. هكذا تراءت لي الأمور آنذاك.

عندئذ رأيت من المناسب أن أهيء المادة اللازمة التي استطع بواسطتها كتابة بحث تاريخي أبين فيه تطور الاستاتيكية بالمفهوم الآنف الذكر. فأعددت هيكل دراسة (لا علاقة له برسائلي المدرسية، ولكن الاثنان كانا يسيران معاً)، ويتضمن ذلك الهيكل بحثاً عن تاريخ العمارة القوطية أركز فيه على إنتاج الزجاج الملون بالذات وتطور أساليبه الفرعية المختلفة وتفاعلها مع تطور التقنية، وكذلك تقسيم جمالية كل أسلوب من تلك الأساليب. كما يتضمن الهيكل الانتقال إلى القرن التاسع عشر والتركيز على دراسة استخدام الحديد الصلب في العمارة والتطور التقني المرافق له وتأثير ذلك على نشوء جمالية جديدة.

وقد استنتجت من خلال تحضيري لهذا البحث بأن تاريخ الجمالية، الاستاتيكية، كان منذ الابتداء وحتى منتصف القرن العشرين قد مر بالأساس في مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما وهما:

١ - الاستاتيكية التي نشأت منذ نشوء العمارة البدائية الأولى واستمرت حتى أوائل القرن التاسع عشر. وهي استاتيكية تقوم بالأساس على استخدام آلة ذات عملية واحدة، وهي الآلة اليدوية، وقد تطورت تلك العملية الواحدة للآلة اليدوية وتهدبت خلال العصور والأجيال في مختلف المجتمعات، فتمخضت عن ذلك التطور والتهذيب سلسلة من الأساليب تجمعها كلها استاتيكية واحدة فسميتها يداسيتيكية.

٢ - الاستاتيكية التي نشأت في المرحلة التالية، أي في مسهل القرن التاسع عشر، عند نشوء البيوت الزجاجية الزراعية في انكلترا ثم تلتها المعارض التجارية، إلى أن تمخضت عن العمارة الحديثة المعاصرة. وقد مرت هذه الفترة بدورها بأساليب مختلفة، متعاقبة ومتوازنة، وتجمعها كلها تقنية تعتمد بالأساس على الماكينة، أو الآلة الممكنة، فسميت استاتيكيها بـ مكناسيتيكية.

أما ما هو جوهر الفرق بين اليداسيتيكية والمكناسيتيكية؟ فإن الأولى، هي استاتيكية تقوم على عملية استخدام آلة يدوية تقوم بعملية واحدة بسيطة، في حين أن الثانية هي استاتيكية تقوم على استخدام ماكينة، وسواء أكانت هذه الماكينة تؤدي عملية واحدة أو عمليات متعددة، وسواء كانت هذه العمليات بسيطة أو معقدة، فإن اللازمة فيها هي ان انتاجها لا يكون انتاجاً مباشراً لعملية تجري بين يد الانسان وبين الانتاج الفعلي، ذلك ان هذه اللازمة تلغي

العملية الحسية التحكّمية الاوتوماتية المسماة السريانية. فلنضرب مثلاً على كل من هاتين الحالتين:

المثل الأول - هو إنتاج الحديد المطاوع. فهذا الانتاج يجري بواسطة الطرق اليدوي على الحديد. لذلك فان كل عملية طرق يدوية بمفردها تكتسب شيئاً مباشراً منفرداً من اليد الانسانية التي تقوم بالطرق، وتكتسب بالتالي شيئاً من العاطفة الانسانية التي وراءها، فيكون التحكم الحسي الانساني هو الأساس في العملية الانتاجية.

والمثل الثاني - هو انتاج الحديد الصب. فقد أخذ يتم في مستهل القرن التاسع عشر بواسطة قوالب قد تم انتاجها بدورها نقلاً عن النموذج الأول (أو: النموذج الأصلي، النموذج الاستاذ). لذا فإن القالب الثانوي هذا والذي تجري فيه عملية الصب يفصم العاطفة بين يد الانسان والنتاج فصماً كلياً. أي على العكس تماماً مما يجري في المثل الأول.

ويمكن ضرب أمثلة أخرى توضح النقطة ذاتها أكثر فأكثر. ففي النجارة مثلاً، وعندما يقوم النجار بنشر الخشبة بمنشاره اليدوي، فانه يكون بهذا قد عرض الخشبة وأخضعها إلى تفاعلات حسية وعاطفية تحكّمية تجري من قبله كأنتسان، مع كل جرة في عملية النشر للأمام ومع كل جرة فيها للوراء. لكن هذه الصورة تنقلب رأساً على عقب عندما يقوم نفس هذا الحرفي النجار بنشر الخشبة بالمنشار الكهربائي مثلاً، فهو لا يقوم بهذه العملية بأكثر من توجيه الخشبة نحو القرص، والقرص هو الذي ينشر وليس الانسان، ولذا يكتسب المنشار الكهربائي صفة العازل بين المادة والانسان فتفصم بذلك العلاقة العاطفية الانسانية بينهما وتلغى تلك العلاقة التحكّمية المباشرة المسيطرة على الحركة أي السريانية - كما تسيطر على جناح الطير في ارتفاعه وهبوطه - وهي أساس الفرق بين الاستاتيكتين، الأولى تستند إلى السريانية والأخرى تفتقدها.



٧١١

٧١١
طير يرفرف مستكناً أثناء عملية الحط على عشه. فحالة الاستكان هذه. أي الوقوف في الفضاء في موقع ثابت. تتطلب حركة سريانية للأجعة وجسم الطير ككل.

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العارة، بل وإلى تاريخ الاستاتيكية على انه يتألف من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما (وهذا ينطبق على الفنون التشكيلية أيضاً). ان تاريخ الاستاتيكية العمرانية قد صنف وفق الأساس التقليدي إلى مراحل متعددة تاريخية

رئيسية ذات الأساليب المختلفة. ويمكن حصر تلك الطرز بقدر تعلق الأمر بهذا البحث كما يلي:

الطرز الأول: العارة القديمة (الفرعونية والبابلية)

الطرز الثاني: العارة الكلاسيكية (الأغريقية والرومانية)

الطرز الثالث: العارة المسيحية المبكرة بما فيها البيزنطية

الطرز الرابع: العارة الرمانسكية

الطرز الخامس: العارة القوطية

الطرز السادس: عارة عصر النهضة

الطرز السابع: عارة العصر الحديث

لقد رفضت هذا التصنيف، أو الموقف من الطرز، لأنه يقوم على تصنيف الشكل، وهذا تصنيف خادع لأنه يعالج الحصيلية لا العملية التي انتجها. لقد رفضته لأنه القائم على اعتبار الشكل هو الأساس الكامل الذي ينهض عليه المفهوم التاريخي للطرز، فالمفهوم الذي أرفضه لا يعتمد على العملية الجدلية في توليد الشكل، حيث أن هذا الاعتماد يتعين أن يكون مركز الانطلاق لفهم التطور المعاري بأكثر دقة.

هناك بين الادراك والمادة علاقتان، الأولى وهي جزء من عملية انتاج الشكل - لأن ادراك الانسان يساهم في العملية الانتاجية. والأخيرة هي لاحقة للأولى، وهي تلك العلاقة التي تنبث بعد اتمام العملية الانتاجية فتبلغ المادة حالتها الإنتاجية المستقرة بشكل معين، عندئذ يتفاعل الادراك مع هذه الحصيلية بوصفها شيئاً مرئياً - أي الشكل. ومن هنا أقول ان التحليل الذي اعتمدته للتطور التاريخي يأخذ بكتلتا العلاقتين.

إذن فإن المعايير التي يتم بموجبها تصنيف الطرز يتعين ألا تقتصر على الشكل بوصفه مرئياً وإنما تمتد هذه المعايير إلى العلاقة الأخرى التي تسبقها وهي العملية الانتاجية للشكل.

بعبارة أخرى أقول: ان الطريقة التقليدية للتصنيف وان كانت مفيدة للمشاهد، إلا أنها خادعة للمؤدي المنتج، ذلك أن هناك بالنسبة للمعاري - أي المؤدي - ثمة لحظات حرجة أثناء العملية الانتاجية، هذه اللحظات التي يتطور فيها تكوين الشكل. إذن وصلت إلى

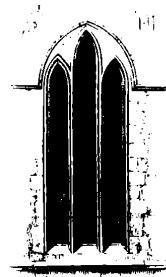
نتيجة مفادها ان هذه اللحظات الحرجة هي التي يجب أن تكون، بنظري، أساس المعيار في التحليل والتصنيف التاريخي، أو المعيار الجوهري.

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العمارة وإلى تاريخ الاستاتيكية على انهما (وكذلك مختلف الفنون الشكلية) يتألفان من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما، وبذلك الغيت من ذهني التصنيف التاريخي التقليدي مدفوعاً بحماسي العلمية التي توجسها حساسة الشباب فتندفع نحو التقصي لاستكشاف أراضٍ جديدة. وصنفت التاريخ الجمالي إلى صنفين: مرحلة اليداستيكية ومرحلة المكناستيكية.

فلذا عقدت العزم على دراسة هذا التطور من المرحلة الأولى إلى الثانية وهو التطور المتمثل في تطوير الزجاج الملون في الكاتدرائيات القوطية: كيف تفاعلت يد الحرفي وعاطفته مع المادة الأولية تصنع الزجاج أثناء سير الانتاج في مختلف المراحل، وكيف بدأ زجاجاً من قطع صغيرة إلى أن تطور إلى زجاج من قطع كبيرة ملونة، وكيف مزجت كماوية هذه الألوان فجاءت غامقة ثم أخذ لونها يجيل بالتدرج فأصبحت الألوان فاتحة، وكيف أدخلت المواد الاضافية على الزجاج كالأحجار الكريمة، إلى أن انفصل الخط الفاصل الرصاصي عن الصورة ثم كيف تحول المزج إلى تطور في الرسم على الزجاج حتى صار الزجاج بالتدرج حائل اللون أكثر فأكثر إلى أن عاد أبيض مرة أخرى كما بدأه ثم كيف تطور انتاج الزجاج بعد



٧٣٢



٧٣١

٧٣١
ابتدأت صناعة الزجاج باستخدام قطع صغيرة غير ملونة
شاك مستدق في كنيسة من الطراز القوطي الأول في مقاطعة نورهامبشر - انكلترا.
١١٣٣٠ م.



٧٣٤



٧٣٣

٧٣٢
شاك مؤلف من قطع زجاجية صغيرة ملونة مرتبطة بشرائط رصاصية بكانتدراية شارتر

٧٣٣
شاك مؤلف من قطع زجاجية متوسطة الحجم مصورة وملونة. ماثلة إلى اللون الفاتح. كانتدراية غلوستر. انكلترا.

٧٣٤
عال يقومون بتزجيج هيكل الجناح العرضي للقصر الملوري عندما أعيد تنصبه في سيدنهام في صواصي لندن سنة ١٨٩٩.

أن عاد إلى البياض ثانية فأصبح يجري إنتاجه بواسطة الفخ والدوران والقطع، أي ما هي المكونات الجديلية لمختلف المراحل، وكيف تم توليد مادة جديدة عن طريق تفاعل جدلي ومن ثم تظهر لنا هذه المادة الشكل الجديد لمرحلة معينة، أي الطراز الجديد.

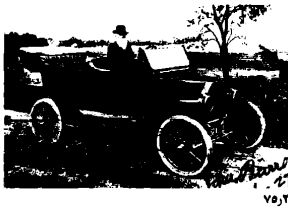
كانت العمليات في إنتاج الزجاج تجري بأفعال آنية متحركة من يد الإنسان، أفعال لها تأثير آني مباشر كحصوله لقرار ذاتي آني تحمكي ينبعث من عاطفة خاصة منفردة، تصدر عن ذات خاصة منفردة، وتعمل في ظل ظروف آنية خاصة منفردة، لا تتكرر ولا يمكن أن تتكرر، لأن العملية العاطفية لا تتكرر، وهذه كلها تكون الشكل، لذا فإن الشكل الذي يعتمد على ذلك «التكرار» المتعاقب أثناء سير العملية الانتاجية هو في حقيقته ليس تكراراً حقيقياً بل لا يمكن أن يكون كذلك، لأن وراء كل عملية من تلك العمليات الانتاجية المتعاقبة فعلاً إنسانياً مستقلاً عن الفعل الذي سبقه وعن الفعل الذي سيلحقه، فلكل عملية، مهما صغرت

أو كبرت، قرار إنساني متمس ومستقل مشحون بالعاطفة، سواءً كانت عاطفة مدركة أو عاطفة غير مدركة، بل لا أبالية، تنتقل إلى الناتج عند إنتاجه. أما بعد أن أصبح الزجاج ينتج بواسطة الماكينة فإن هذا الانتاج، وإن كان وراء كل عملية في إنتاج حرفي مدرك، لكنه هنا قد تحول دوره إلى موجه وليس إلى فاعل متمس لأن الماكينة قد فصنته فصماً، وعزلته عزلاً عن العمل الحسي التحمكي المباشر.

وبنتيجة هذا الفصم وهذا العزل نشأت استاتيكية مختلفة تماماً عن الاستاتيكية السابقة. لذا فإن تطور الأسلوب في مسهل القرن التاسع عشر في انكلترا إلى أسلوب باكستون وبرتن في تركيب البيوت الزجاجية لم يكن مجرد تغيير بالمفهوم السابق، بل هو تغيير جذري. فلما جاء المصمم، والحرفي، لينقل الشكل اليدوي السابق وذلك باستخدام الماكينة بدل اليد الانسانية، مهما كان عمل الماكينة بسيطاً، فقد جاء الشكل غير متوافق مع طبيعة العملية الانتاجية الجديدة، فإذا به شكل تافه، مقلد، وعلى أحسن الحالات شكل ساذج.

على ان الصدفة التاريخية قد انجبت، عند الانتقال من المرحلة البيداغوجية إلى المرحلة الكناستيكية جهابذة من أمثال باكستون فانتع الوحدة القياسية المتكررة في التصميم ثم تكرر إنتاجها عن طريق الصب لمادة الحديد، أو عن طريق النشر الميكانيكي للخشب، فجاء الشكل التفصيلي للعناصر والبناء بتجسيده العام جديداً ومتوافقاً معه، بل منبثقاً أصلاً من، العملية الانتاجية التكرارية المعتمدة على الماكينة. ثم انجبت الصدفة أيضاً جهابذة أخرى في أمريكا في مسهل القرن هو هنري فورد الذي طور صناعة الانتاج بالجملة وحول شكل العربة القديم إلى شكل جديد ممشوق في السيارة. إن فورد لم يقلد الشكل الحرفي اليدوي ولم يقلد العربة، بل رفض كليهما وولد السيارة الحديثة، أو الانتاج الممكن لها.

وعليه فإن الاستاتيكية الحديثة في المرحلة الثانية، أي مرحلة الكناستيكية، يجب أن تكون



٧٥١
جوزف باكتون. ١٨٠٣ - ١٨٦٥ م.

٧٥٢
عالم الطبيعة جون بورويلود سيارة نوع فورد طاز في التي أهداها له هنري فورد.

فأعدتها الإنتاج الصناعي الكبير الممكن. ومن هنا ضرورة الرفض الكلي للعمارة إذا كانت تتضمن في تفاصيلها أو في تجسيدها العام مسحات تنبع من منبع اليداستيكية.

ولكن كيف يمكن ذلك في بلد متأخر صناعياً؟ وهل هناك ضرورة تاريخية تقضي بجمتية مرور هذه البلدان بدور متعثر تقيض فيه الشوارع بأبنية بالية، لا بل والأمكنى من ذلك بأبنية بالية يعتقد الجمهور، والحكام، بأنها من مظاهر التقدم المنشود؟ هل من الضروري الوقوع في دوامة أشبه بتلك التي وجد الاتحاد السوفيتي نفسه فيها بعد الثورة، أو التي وجدت انكلترا نفسها فيها بعد منتصف القرن التاسع عشر، وبعد فوات الأوان، حتى أدركت ان قسماً كبيراً من العمارة الفكتورية لابد من ازالته لارجاع البلاد إلى جلالها الجورجي؟

ان التصنيع لازمة للتقدم وأصبح تعميم المكناستيكية شيئاً مفروغاً منه. ولكن هل ان تطور تعميم المكناستيكية على المستوى الدولي يتعارض مع تطويرها إلى المستوى القومي؟ ان الذي ينبغي التخطيط له أن تقدم الفنون القومية في أقطارها أولاً، فتمر بتجارب تنبئ بها من فترة اقليمية إلى فترة اقليمية أخرى، بحيث تتوحد الفنون التقنية لعدة أقطار إلى أن تتوافق حضارياً أو جغرافياً، ثم تصبح هذه الوحدات الاقليمية مؤهلة للفن الدولي.

ان المشكلة تكن في المرحلة الانتقالية هذه، والخطر قد يتأتى من نكسة تصيب قطراً كالعراق يمر بمرحلة معاربية مأساوية، كما هو جار الآن في الاتحاد السوفيتي ومنذ أواخر العشرينات. نكسة تصيب العمارة الحديثة يكون من الصعب التكهن بمدى خطورتها أو التنبؤ بمدى أثرها التخريبي.

فما كنت أكتب رسالتي المدرسية وأقوم في نفس الوقت في انضاج بحثي الآخر هذا، وجدت أنني بحاجة إلى سنة إضافية أخرى اقصيها في انكلترا لاستكمال البحث وتطوير دراساتي الأولية عن تاريخ اليداستيكية والمكناستيكية ومسألة الفنون القومية. عندئذ كتبت إلى والدي في بغداد أخبره بأنني على وشك التخرج في هامرسمت خلال بضعة أشهر وافصح له عن

رغبتي بالبقاء في لندن لسنة أخرى أتفرغ فيها لتلك الدراسة الخاصة. فأجابني بأنه يفضل رجوعي بعد التخرج. وهكذا أخذت أعد العدة للرجوع إلى العراق.

سأقدم فيما يلي «أطروحتي» التي كتبها في عهد التلمذة. وسأتناولها ببعض التفصيل المشتمل على ايضاح أكثر وأمثلة عديدة، وقد جاءت بعض الايضاحات والاستطرادات متأثرة بتفكيري اللاحق بسبب رغبتي في تطوير بعض النقاط، - وهذا اغراء لم استطع كتبه كتباً كلياً - على ان ما جاء فيه إلى حد كبير هو من ضمن أجنة أفكارني في رسالتي المدرسية.

وقد رأيت من المناسب، بعد اكمال تدويني هذا، أن أرفق أمانة لأيام تلمذني ترجمة حرفية لأصل الاطروحة كملحق لهذا الكتاب، وذلك لتيسير المقارنة على القارئ ولتعريفه ببعض خلفيات الدراسة إن أراد ذلك.

المقدمة

ان تاريخ العارة في جوهره هو عبارة عن تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي وبين المرحلة التقنية للحقبة الزمنية المعينة.

فالعارة هي العلم الذي يتناول مطلباً اجتماعياً معيناً: انه لا يتناول مثلاً مسألة الأكل أو اللبس بل يعالج مسألة التسقيف أو مسألة التحويط بنحو أو بآخر، لحاجات اجتماعية تكيفت بعصرها.

زد على ذلك أن العارة هي العلم الذي يتناول البناء الفوقي الاجتماعي، بل هي جزء من ذلك البناء، تدعمه وتمنحه دوراً معيناً.

وبالتالي فن الواضح ان للعارة وجهين: الأول الوجه المادي لكون العارة مادة حقيقية قد انتجت، لذا فإنها جزء لا يتجزأ من الانتاج العام. والثاني الوجه المعنوي لأن العارة، بصفيتها جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، تكوّن جانباً مهماً في تفكير العصر. فن الضرورة بمكان، عند النظر إلى فحوى العارة، تناول كلا الوجهين. فإذا أغفلنا أحدهما يكون التنفيذ في العارة احادي الجانب، وغير متكامل. ولا بد من التأكيد هنا ان هذين الوجهين كليهما هما في الحقيقة وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية التي نحن بصدها وهي العارة.

المطلب الاجتماعي في العمارة

يضم المطلب الاجتماعي نوعين من المكونات: الأول، المكون المادي الوظيفي. والثاني، المكون الفكري الذي هو جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، أي جزء من الفن المتعاصر.

أما الناحية الأولى، الوظيفية، فهي تشمل مختلف مرافق الحياة الاجتماعية والتي تنسق العلاقة بين إنسان وآخر، بما في ذلك العلاقات النفعية في توزيع الحيز، حسب الأسباب الطبقيّة أو الانتاجية وما أشبه مما يدخل في تنظيم وظائف الحيز.

يضاف إلى ذلك، وبشكل مواز، تنسيق العلاقة بين الإنسان والطبيعة، بما في ذلك النواحي البيئية في حماية الإنسان من العوارض الطبيعية والمناخية ... الخ. أو النواحي الأمنية في أسلوب الحماية كالاختياط ضد انتهاك الحرمات والتحصن ضد الغزو ... الخ.

إن العملية الانتاجية لصناعة حذاء مثلاً تتطلب حيزاً وعلاقات حركة المادة وحركة العامل تختلف عن تلك العملية الانتاجية لصنع قارورة زجاجية، كذلك فإن الحيز في دار فلاح يتعايش من مخازن الغلال أو زرائب الحيوان يختلف كلياً في مساحته وعلاقته عن دار حرفي في المدينة.

أما الناحية الثانية، وهي الفكرية المتعاصرة مع مجتمع ما فهي على نوعين أيضاً. هناك علاقة الإنسان بالطبيعة وتشمل موقفه من العبادة، وتطلعاته واعجابه بجمال الطبيعة. فالعبادة تتطلب وضع الصم في الطليعة، كذلك تتطلب عبادة الإله في معبد مشمس مثلاً أو مظلم، أو في معبد مقصور على النخبة. ولكل من هذه المعابد جوه التعدي الخاص. وهناك في الجانب الآخر علاقة الإنسان بالإنسان وتتضمن النواحي العائلية والطبقيّة والأمنية وتتجلى مثلاً في العزل الروحي أو الفخفخة أو الأبراز وغير ذلك من المظاهر الاجتماعيّة الروحانية.

التقنية في العمارة

لا جدوى من سؤالنا لماذا انتجت عمارة ما إذا لم نسأل كيف انتجت؟ والمسألة هي ليست فقط كيف انتجت العمارة؟ ولكن، وعلى وجه التأكيد، ما هو الأسلوب الذي استخدم في تلبية المتطلبات؟ وإلى أي درجة تم تحقيق ذلك؟ يجب ألا نكتفي مثلاً بالتساؤل عن كيف بنيت اهرامات مصر القديمة؟ فقد كان بناء الأهرام مطلباً، وذلك نتيجة تفاعل متطلبات اجتماعية، وعلينا أن نعرف إلى أي درجة تمت تلبية ذلك المطلب بكل أبعاده. والسؤال الذي يلي هو، إذن، عن الجهد المنفق في تلبية المطلب وأسلوب التلبية. بعبارة أخرى يجب أن نسأل ما هي الأساليب العملية والتقنية التي استنفدت في تحقيق ذلك المنشأ، وما الذي تطور منها في انشاء ذلك المنشأ بالذات؟ أي إلى أي درجة تم استفاد المكنة التقنية المعاصرة.

ان للمرحلة التقنية المعاصرة ثلاثة جوانب:

١ . الخواص الطبيعية للمادة، أي الخواص الكيميائية / الفيزيائية. فلكل مادة خواصها في التحمل ومقاومة الثقل وفي الاستعمال فضلاً عن العوامل الطبيعية وما يساعد على ظهور مزاياها الجمالية.

٢ . اكتشاف الانسان لهذه الخواص ومدى تجربته العملية في استفاد اكتشافه والذي يتمثل في المعرفة الموضوعية للطبيعة.

٣ . وانعكاس معرفة المكنة الاجتماعية على تسخير هذه المعرفة وعلى تجربتها. والمسألة تعتمد على الوضع الاقتصادي، والسياسي لذلك المجتمع في ظروف تطوره الاجتماعي.

التناقض الجدلي في العمارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي وبين مرحلة التقنية ليست هي علاقة دأمة الانسجام والانسباب، بل انها قد تتحول إلى علاقة متناقضة وعلى نحو متبادل بين الاثنين، معقدة التركيب شديدة التشابك.

فالتناقض بين الاثنين، عندما يحصل، هو إذن حصيلة تلك الظاهرة عند حصول تغيير أو تعديل أو تطور في أحد الطرفين أو كليهما، ولكن كيف يحدث أو يستحدث هذا التناقض؟

فلنأخذ أحد قطبي التناقض وهو المطلب الاجتماعي. ان هذا المطلب لا بد من تحقيقه أو اشباعه لأنه بعد ذاته عبارة عن رغبة أو نزوة ابتداءً، إلى أن يتبلور ويصبح من الضروري تلبيةه وتحويله من فكرة إلى حيز الوجود، وذلك بتحويله إلى مادة حقيقية لها كيانها الموضوعي. فإذا استطاعت التقنية المتعاصرة مع المطلب من اشباع حاجته تبقى العلاقة عندئذ غير متناقضة بين القطبين وتظل علاقة مستكئة. ويمكن القول في هذه الحالة ان هذا الوضع المستكن هو حصيلة تلك العلاقة المتوازنة بين الاثنين. والمقصود بالتوازنة هنا هو استطاعة التقنية في اشباع المطلب دون حدوث خذلان في قدرتها على الاستجابة وعلى الاشباع. فكلما تكرر المطلب تكررت العملية الانتاجية بهدوء وتوازن فيجري اشباع الحاجة المتكررة بنفس الطرق التقنية وعلى نفس الوتيرة.

ولكن المطلب الاجتماعي هو حصيلة وضع اجتماعي معين. انه ليس شيئاً خيالياً محمداً. وكذلك الأمر مع التقنية المتعاصرة معه، فهي تكون الوجه الآخر للمجتمع. بل أكثر من هذا فإن المطلب والتقنية يتفاعلان احدهما مع الآخر ويولد أحدهما الآخر. بل ان احدهما لازمة لوجود الآخر، وكلاهما عبارة عن حصيلة لذلك التفاعل بين ذاتية الانسان الفرد وبين المجتمع. وهما (الفرد والمجتمع) في تفاعل مستمر سواء منفرداً أو مجتمعاً، مع الطبيعة بصفتها تكون العالم الخارجي.

وبما أن الوضع الاجتماعي لا يستقر لفترة طويلة في وضع مستكن، بل هو في حالة مستمرة من التعديل والتغيير مهما كانت ضآلته، فان تراكم وتشابك هذه التعديلات والتغييرات في المجتمع تصل إلى درجة من التناقض بحيث يحدث معها تغيير نوعي. وهذا التغيير النوعي في

المجتمع يؤدي إلى ظهور حاجة جديدة، تتبلور بشكل مطلب اجتماعي جديد لا بد من تحقيقه وإشباعه.

ثم، كما ان التقنية القديمة كانت متعايشة مع المطلب القديم أصبحت كذلك مثله في وضع مستكن، إنما هي تقنية قد تكونت أصلاً لتتعايش متزامنة مع ذلك المطلب ولغرض إشباعه بالذات. فإذا ما حدث التغيير في المطلب فإن التقنية تصاب عندئذ بالخللان، أي انها لا تعود قادرة على إشباع المطلب بالدقة، أو الجودة، أو الكفاءة، المناسبة التي كان على مكنة التقنية أن تؤديها إزاء المطلب المتطور الجديد. وقد يتفاقم هذا الأمر إلى درجة تصاب فيه التقنية بالشلل التام. فيؤدي ذلك إلى توتر بين المطلب والتقنية التي هي وسيلة تلبية، فيحدث التناقض. وبهذا تعتبر التقنية في العرف الاجتماعي متخلفة فتصبح بمثابة العائق أمام تبلور وضع اجتماعي متجانس.

ان حصيللة هذا التناقض هو توليد شكل جديد نسبياً. لكن عدم التجانس يستمر، والتوتر يستمر، إلى أن تبلغ الثغرة بين المطلب الجديد وبين الإلحاح الاجتماعي في إشباعه حداً يصبح فيه التناقض نفسه حاداً. عندئذ يكون لا بد من حل لهذا الوضع المعين لتطور المجتمع. فينفسج التوتر الحاصل وذلك بحصول تعديل، أو تغيير، أو تطوير، في التقنية، الأمر الذي يؤدي بدوره إلى وضع الاستئكان النسبي الذي بدأنا منه.

لكن العلاقات الاجتماعية ليست بهذه البساطة أو السطحية أو الساذجة. فالتقدم التقني يفيض أحياناً عن الحاجة النسبية، وهو تقدم يحوي طاقات كامنة ستكون هي بدورها محفزاً للتغيير الاجتماعي. فيتراكم التغيير ويتشابك مع عوامل أخرى، مرة بعد أخرى، إلى أن يتبلور بمطلب جديد. وهكذا نجد هذه الدورة بحركة دائمة من نقيض إلى آخر، ومن تغيير إلى آخر بحيث يبدو ان الاستئكان المفترض في بداية البحث هو استئكان غير حقيقي، وان حصوله هو شيء نسبي، فإذا ما حصل ودام هذا الاستئكان أدى ذلك إلى تداع، يكون بدوره أحد العوامل المهمة في تدهور المجتمع نفسه، وزواله، واستبداله، بمجتمع آخر.

فلنضرب لذلك مثلاً:

ف عندما جرى تحسين على نول الحياكة في أواخر القرن الثامن عشر في إنكلترا أصبح المغزل متأخراً نسبياً. واستمر هذا الوضع المتناقض إلى أن تم اختراع ماكينة الغزل. وهذه بدورها جعلت عملية الحياكة مشوبة بالمعوقات إلى أن اخترع نول كارترايت - أي التوازن الكمي في إنتاج الحياكة مع إنتاج الغزل الرخيص والمبتذل آنذاك - وأصبحت الحياكة ممكنة دون عائق. على أن هذه التطورات وأمثالها في حقول الصناعة الأخرى أدت بدورها إلى إعادة النظر في أسلوب نقل البضائع المصنعة، مما أحدث تغييراً في وسائل النقل من العربات إلى المراكب الشراعية ثم إلى قاطرات السكة الحديد فإلسفن البخارية.

ان هذه التغييرات المطلوبة على التقدم في الانتاج تطلبت حيناً واسعاً في البناء، دون عرقلة من الأعمدة مثلاً، كما أن سعة مواقع الانتاج وتكثيفه تطلبتنا الوقاية من الحريق مثلاً، فأدى ذلك إلى تغيير جذري في البناء باستعمال الحديد الصلب الذي أتاح بدوره توفير حيز أكبر نسبياً، في حين لم يكن الخشب يوفر ذلك فضلاً عن مخاطر الحريق. وهكذا فبتحسين وسائل النقل وباستعمال الحديد جرى بناء الجسور الكثيرة سواء على الأنهر العريضة أو كقناطر على الترع لتلبية متطلبات السكة الحديدية. وكان حديد الصلب، وكذلك الأساليب المتقدمة والمتطورة من العوامل التي لعبت دورها في إيجاد الحلول للمشاكل التقنية بالذات.

٨٢١

أعمدة وجسور من مادة الحديد الصلب في
الجناح الجنوبي لمعمل الطحين في بلو.
انكلترا. ١١-١٨١٢.



٨٢١

هناك في الوقت نفسه تناقضات ثانوية. فبسبب استخدام الحديد كمادة بناءية يتم الحصول على باعات أوسع نسبياً. وبما أن ثقل البناء قد انتقل من الجدران إلى المساند أصبح من الممكن توسيع النوافذ. فخدم بذلك فيما خدم أغراضاً صحية. ورافق هذا تطوير مهم في إنتاج الزجاج بحيث توسعت أحجام الألواح، وانخفضت أسعاره، فأدى هذا التطور التقني إلى توسيع حجم الشبائك.

فينبغي لنا عند دراسة العمارة، أو دراسة الفن عامة، اخذ هذه التناقضات بين المطلب والتقنية بنظر الاعتبار، سواء كان ذلك فيما يتعلق ببناء جسر أو معمل أو دار سكن، بل حتى فيما يتعلق برسم لوحة زيتية. فقد أدى تقدم العقلانية في عصر النهضة إلى تطوير الرسم مثلاً نحو الشكل الطبيعي، فأصبح اكتشاف وتطوير المنظور من الضروريات الاجتماعية الملحة التي تمت تليتها عن هذا الطريق التقني المتقدم. ثم مثل آخر عن المسيحيين الأوائل فإنهم كانوا

٨٢٢

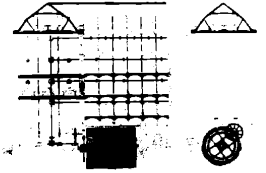
مقطع بين الباع الرابع في الجناح الشمالي
لمعمل الطحين في بلو، انكلترا. ١٨١٢.



٨٢٣

٨٢٣

الراعي الصالح. مزيج. النصف الأول
من القرن الخامس ميلادي، صريح
كالا بلاسديا في رافينا. ايطاليا. وان كان
الاسلوب روماني لأن المسيحيين الأوائل قد
تمكروا من تصوير يمثل العاطفة الروحية
بأبسي مطاها.



٨٢٢

قد استعاروا تقنية المزجج الروماني لتصاويرهم الدينية. لكن التصوير الطبيعي للرومان لم يشبع رغبة المسيحيين الروحية في تصوير المسيح. لذلك جرى تعديل جذري على اسلوب التصوير. وهكذا تم استحداث وتطوير الفن المسيحي في المزجج. فاستخدم في تصوير الوجوه الروحية، ونظرات عيونها غير الطبيعية، ونسب أحجام الأشخاص أحدهم للآخر، ونسب أحجامهم إلى الحيوانات المصغرة، ... الخ. كانت كل هذه عبارة عن أساليب تكوينية في التصوير لارواء العاطفة الروحية لدى المسيحيين الأوائل.

ويستخلص من كل هذا ما يلي:

١. ان هذه التطورات والاختراعات المشار إليها باقتضاب لم تكن، ولا يمكن أن تكون، من عمل فرد واحد معين، بل هي حصيلة تفاعلات اجتماعية، وتغييرات وتحولات جدلية مستمرة ومتقلبة من مجتمع إلى آخر. وعليه فإن مثل هذه التطورات هي التي تكون تاريخ العارة. والعاره بهذا الصدد ليست سوى إحدى الظواهر الاجتماعية.

٢. ان المطلب الاجتماعي الفعلي يتبلور فيصبح مطلباً ملحقاً إلى أن تم تلبيةه واشباع حاجته بإنتاج شكل جديد. لكن هناك مطالب أخرى غير نفعية، غير ملموسة، وغير واضحة، وهي تلك المطلب التي تنطوي على حاجة عاطفية اجتماعية، كتنزعة التعبد أو الرغبة في تجميل الأشياء، وان هذه تتبلور كذلك فتصبح مطالب ملحة إلى أن تم تلبيةها واشباع حاجتها بإنتاج مادي حقيقي. ومن هنا تنشأ العارة والفنون التشكيلية الأخرى والموسيقى ... الخ. فإذا نظرنا إلى العارة ينبغي أن ننظر إليها إذن على أنها جزء من الحس العاطفي الاجتماعي، وان كانت هي في ذات الوقت جزءاً من الانتاج المادي الحقيقي.

٣. عندما يتحقق المطلب الاجتماعي ويتجسد في العارة فإن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، بل أن العارة، كشيء مادي ظاهر للعيان، وتكمن فيه عاطفة اجتماعية، تقوم بدورها في صقل وتهديب هذه العاطفة الاجتماعية، مؤثرة فيها تأثيراً مستمرراً. ان كل من دخل في كاتدرائية شارتر، منذ بنائها في القرن الثالث عشر حتى اليوم، يحس بهذا التأثير على عاطفته. ويحابه في ذلك الحرم المهذب نوراً منبعثاً من مائة وثلاثين نافذة ذات الزجاج الملون، كما لو فتحت أبواب السماء على آلاف من أقواس قزح روحانية، فتبته الناظر وكأنه على عتبة اسطورية يقف فيها الضياء وقوف الأزل! ان العارة ليست مجرد تجسيد لفكرة، بل هي تكون مؤثرات الفكر وتخلق العاطفة في المجتمع وتديمها.

٤. وأخيراً يستنتج بأن التناقض الجدلي، أو عملية تكوين الشكل، يمكن فرزها إلى مرتبتين: المرتبة العامة / الشاملة، (أو الكلية). والمرتبة الخاصة / الجزئية. ومن البديهي منطقياً ان الجزئيات تكوّن الكليات. فإن كل مرحلة معارية عامة تتجزأ إلى مراحل خاصة جزئية كما أن مجموعها يكون المرحلة المعارية العامة ذاتها.

ولتضرب لذلك مثلاً بالتطور المعاري في أدواره العامة في أوروبا.

ان أهم تلك الأدوار هي على التوالي:

الدور الاغريقي، ثم الروماني، ويعقبه المسيحي المبكر، ثم الرومانسكي، فالقوطي، ويعقبه دور عصر النهضة. وهكذا ...

ان كل مرحلة من هذه المراحل هي حصيلة تفاعل تناقضي جدلي ورئيسي بحيث يتلاشى دور ويحل محله دور آخر يليه. وقد كان لكل منها مطلب اجتماعي عام تفاعل مع التقنية المعاصرة له، بحيث تفاقم التوتر الجدلي فولد الطراز ونشطه خلال عصره إلى أن تغير المجتمع تغيراً جذرياً. كذلك الحال بالنسبة للتقنية ذاتها. إلى أن أصاب المجتمع الخذلان فانخذل معه المطلب والتقنية فأبدل الطراز بآخر، وهكذا دواليك.

على ان لكل طراز من الطرز تفاصيل وأجزاء، فالعصر القوطي في انكلترا مثلاً كان قد مر بأربعة أدوار وهي على التوالي:

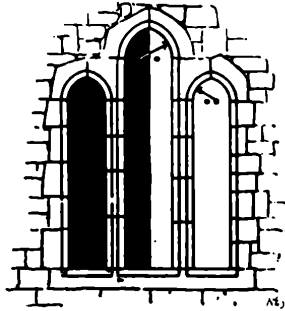
الانكليزي المبكر (القرن الثالث عشر للميلاد)،

المزخرف (القرن الرابع عشر للميلاد)،

الشاغولي (القرن الخامس عشر للميلاد)،

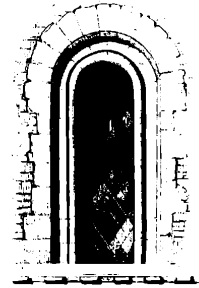
التبودوري (النصف الأول من القرن السادس عشر للميلاد)،

ولكنه حتى هذه الفترات الجزئية قد مرت هي ذاتها بحقب تفصيلية. فالدور الانكليزي المبكر مثلاً قد مر فيما يتعلق بالنافذة، كتفصيل جزئي، بالحقب التالية:

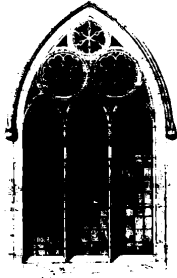


٨٤١
نافذة منفردة نصف دائرية. العهد
الرومانسكي.

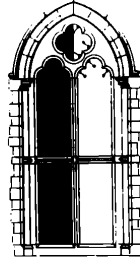
٨٤٢
نافذة مجمعة رجبية. العهد الانكليزي
المبكر. القرن الثالث عشر.



٨٤١



٨٥٢



٨٥١

٨٥١

نافذة متوجة بقوس ولوحة مزخرفة. العهد القوطي المزخرف.

٨٥٢

نافذة متوجة القوس بقضيب مشجر الزخرفة. العهد القوطي المزخرف.

النافذة المنفردة الرجيحة

النافذة المزدوجة أو المجمعمة الرجيحة

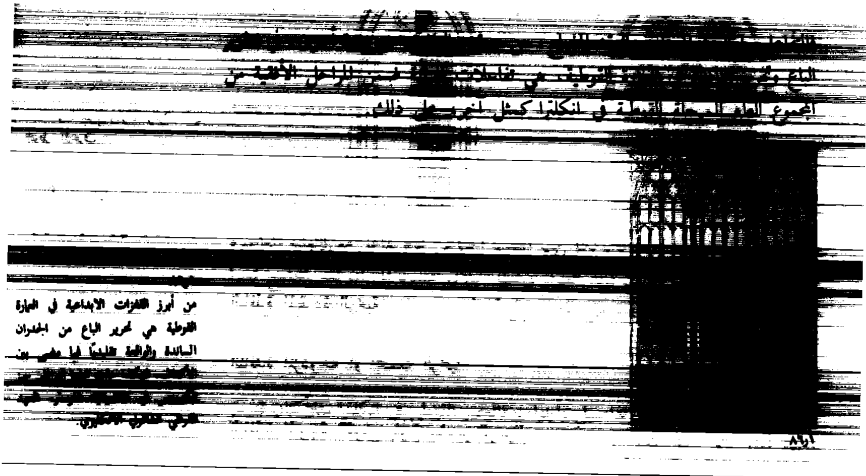
النافذة المتوجة القوس بلوح مشجر الزخرفة

النافذة المتوجة القوس بقضيب مشجر الزخرفة

ان هذه الحقبة التفصيلية كانت حصيلية تفاعلات جدلية في التفاصيل ذاتها، بالتزامن مع تفاعلات أخرى داخلية جارية ضمن المرحلة الأعم، الأوسع منها. فثلاً خلال حقبة استخدام النافذة الرجيحة، كانت هناك ثمة علاقات متناقضة تؤثر الواحدة بالأخرى، فيفسر ذلك بدوره عن تناقضات تالية حتى تتغير الواحدة لتتسجم مع الأخرى، وتتغيرها تصبح حافراً لتغيير جديد، وهكذا دواليك. فحقبة الشباك الرجيحي تزامنت مع العقد المستدق الذي كثف مركز الأنتقال على عدد أقل من الأكتاف الأمر الذي أدى بالنتيجة إلى تحوير الباع بين الأكتاف وفسح المجال لتوسيع النافذة فتطورت إلى دور الانكليزي المزخرف. وقبل هذا وبسبب ضرورة توسيع النافذة ضعفت الأكتاف فاستندت بالزوافر. وعند استحداث الزافرة تحمر الباع كلياً وأصبحت النافذة تملأ كامل المسافة بين الأكتاف وهكذا دواليك.

إذن، التفاعلات الجدلية تجري ضمن مرتبتين نوعيتين، معاً، وفي نفس الوقت. انها تجري ضمن تسلسل التطور العمودي في مراحلها العامة الكلية (الارغريقية - الرومانية - المسيحية المبكرة ... الخ)، كما تجري في نفس الوقت، ضمن تسلسل التطور الأفقي في المراحل الخاصة الجزئية (كما في تطورات النافذة). فالفاعل الأول، أي العمودي، ينقل الطراز إلى طراز آخر، من الارغبي إلى الروماني مثلاً. والفاعل الآخر، أي الأفقي، يجري بين جزء وجزء ضمن امتداد الطراز العمودي، أي يتمخض عن تطلعات طرازية أفقية ضمن المرحلة العمودية لتطور الطراز فتطور مختلف نسق الأعمدة وتجانها في العارة الارغريقية مثل

وأصح، وتطور النافذة الرحيمة المنفردة إلى المزدوجة ومن ثم إلى المتوجة القوس مثل آخر.



من أبرز الفترات الإبداعية في العمارة القوطية هي تحوير النوافذ من الجدران المساندة والرافعة ظاهرياً لها على شكل قوس

الشكل

ان للمطلب الاجتماعي وظيفتين: الأولى نفعية والأخرى عاطفية. والمقصود بالوظيفة النفعية هو تلبية المنافع المادية واشباعها. فإذا أخذنا مثلاً دار سكن، فسنجد فيه حيزاً للجلوس وحيزاً للنام وآخر للطعام ثم للطهي ... الخ. وإذا أخذنا مثلاً آخر، مختلفاً فننقل: معملاً للأحذية فسنجد فيه حيزاً للخزن وحيزاً للإنتاج وحيزاً للإدارة ... الخ. وهذه الأحياز في هذين المثلين متباينة بسبب تباين الوظيفة النفعية.

لكن الوظيفة لا تقتصر على ذلك. فإذا أخذنا مثلاً معبداً من معابد المصريين القدماء فسنجد فيه حيزاً لمرقد الآلهة وحيزاً للكهنة، لصومعتهم وجلسهم ومعاشهم ... الخ على أن هناك في أبنية العبادة وظائف أخرى فضلاً عن مثل هذه الوظائف النفعية. ثمة وظائف تنتمي للفكر، ووظائف عاطفية، تتجلى بالخشوع للآلهة وعبادتها والتضرع إليها واتخاذها قدوة تحتذى.

والعبارة تعكس هاتين الوظيفتين. فهي تنقل، بالإضافة إلى الوظيفة النفعية، الوظيفة العاطفية كذلك. وهي لا تستنفد في ذلك الوسائل المباشرة فقط بل تلجأ إلى الوسائل الروحية أيضاً. ثمة استجابة روحانية للعلاقات الانشائية المختلفة، وكاتدرائية نوتردام مثل جلي. ان الصحن الوسطي يرتفع ويتصاعد شامخاً، تحيط به الأجنحة مثنى في باع بارتفاع أقل. هذه العلاقة بين المرتفع المضيء وبين الواطئ العاتم بعض الشيء، ثم الصحن الوسطي وقد تجلى فيه التوتر بين القوة الدافعة إلى أعلى وبين القوة الجانحة نحو الشرق، حيث المذبح، كل هذا يقابله كالتقيض السكون، والضوء الخافت، والارتفاع المتواضع للأجنحة المحيطة بالصحن،



٨٧١

٨٧١
تنقل العبارة الوظيفة العاطفية. بالإضافة إلى
الوظيفة النفعية. ولذا تلجأ إلى الوسائل
الروحية أيضاً. منظر داخل الصحن الوسطي
في كاتدرائية نوتردام، باريس،
١١٦٣ - ١٢٥٠ م.

فتوحى بالهجوم. هذه العلاقة الواضحة والخفية معاً تعمل عملها في النفس بصورة لا تكاد نحس. فتؤكد العاطفة نحو المعبود. بل وتثيرها. كما يشعر المتعبد في نوتردام.

كذلك في كاتدرائية شارتر نجد أن احاطة الصحن بالأجنحة هي ليست لمحض تلبية وظيفة نفعية تخضع اجلاس المصلين عند تلاوة الموعظة. أو تهية المواقع لقراءتهم الكتب المقدسة. فالأمر أكثر من هذا بكثير. الأمر يوحى بالعاطفة المتأججة والخيال الروحاني المتوهج. ان الجالس هناك أمام سفر من التوراة أو أصحاب من الأنجيل ليقرأ في الضوء الملون الهابط عليه من علٍ لا يقرأ، في ذلك النور المحيط به. قصص الأنبياء وأبناء القديسين وحدها فحسب بل هو يحنو. ظاهراً وباطناً، وقد شده الازهاف إلى جوهر العبادة في ذات نفسه حتى يكاد ينسى الدنيا. كيف لا ينساها في ذلك الخضم الاسمر من ألوان فاتنة تنساب بمجرتها وزرقتها فتنسكب في عينه وفي روحه معاً، ثم تتأرجح الألوان حائلة إلى تلك الشفافية في لون زهرة البنفسج في الصباح. والواقف هناك إذا نظر إلى شرقي الصحن فتنته الأعمدة الرشيقة، وإذا رفع طرفه إلى أعلى جذبته أضلاع السقف الشبيهة بالعمود الحية، تارة نحو المذبح، وتارة نحو مدرج المرتلين من الصبيان. فيطوف في أرجاء المكان خاشعاً حتى إذا وصل باب الخروج في غرب الحرم ليخرج، وجد نفسه لا يريد أن يخرج، فالسرر تبدو له كبقايات الورد تتوج الشبكات الفارعة من أدنى الضلوع وأقصاها وهي تنساب انساب المياه الرقراقة، في



٨٨١

٨٨١

لا تفحص وظيفة سبائك اسنونة ي
كاتدرائية شارتر على مجرد قراءة قصص
الآسياء وأخبار القديس- فحسب بل تعد
وتجذب الزائر بالعاطفة المتأججة والخيال
الروحاني المتوهج. النوافذ في كاتدرائية شارتر
التي تحتوي على ١٦٠ نافذة تعود إلى القرن
الثالث عشر وتتميز بمجال ألوانها وتكويناتها
المدعة

الأعمدة والمساند نحو الأرض، فإذا بالذي يريد أن يخرج يدخل ثانية ويدور في طوافة نحو المذبح تارة أخرى، هكذا تتجسد العواطف في أحجار نوتردام وشارتر في فرنسا وفي أحجار صولزبري وويستمنستر في انكلترا.

ان الفكر المعماري أو الفكرة المعمارية، لا يكون لها تأثير سوى في مجال محدود إلا إذا تبلورت الفكرة وتم تحقيقها في منشأ مادي يستخدمه المجتمع. عندئذ يتفاعل المجتمع مع هذا المنشأ المادي، وبهذا التفاعل يتأثر التفكير المعماري للمجتمع وتصبح هذه التجربة جزء من مكونات الشكل التالي في الوجود، أي أن التجربة تصبح جزءاً من المطلب الجديد.

٨٨

إذن فإن العارة. فضلاً عن وجودها كمادة حقيقية، إنما هي فكر يتداوله المجتمع ويتطور ويتفاعل مع الأجيال اللاحقة، وتبقى العارة فكراً إلى أن يتم تحويل الفكر إلى المادة فنتج الأفكار عندئذ قائمة مع الحجارة مع الأرض.

ولهذه المادة مفعولان: الأول فكري - ايدولوجي، وذلك بحكم كونها جزءاً من الفكر. وبالتالي جزءاً من ايدولوجية العصر. والثاني مفعول مادي، وذلك بحكم كونها مادة حقيقية تم تحقيقها في حيز الوجود، ولذا تصبح إحدى المكونات الانتاجية الاقتصادية من جهة وإحدى مكونات العملية الانتاجية ذاتها من جهة أخرى.

لكن النفعية التي كانت مطلباً - أي فكرة، شيء غير مادي وغير ملموس - قد تحولت وتجمدت في العارة التي اكتسبت وضعاً مادياً. وهذه النفعية، الفكر، لا تتجمد في هذا التجسد المادي، بل إنها تلتحم مع أفكار أخرى عند عملية التجسيد، وذلك بسبب العامل الذاتي أثناء التحويل. فيصبح هذا الجسم المادي مأوى لمفاهيم ومتطلبات نفعية آتية وسابقة، وذلك باعتبارها تجسداً لمكنة كامنة. ان المجتمع يتفاعل مع هذه المكنة ويستغلها ويشغلها إلى أن يستنفد كامل مرونة المكنة الكامنة هذه. عندئذ يصبح ذلك التجسيد المادي، ذلك المنشأ. عديم الفائدة من وجهة النظر النفعية، وفي هذه الحالة لا يميز. فيحمل المنشأ ويترك لخزاب الدهر.

ان تاريخ المنشأ هو عبارة عن سلسلة من المراحل المتعاقبة لاستنفاد المكنة النفعية المتجسدة في كيانه المادي. ان استغلال المكنة الكامنة في المنشأ تنقلص تارة، وتجدد تارة أخرى، فيقوم المنشأ بفوائد خارج الفكر الكامن فيه. وإذا ما استمر هذا الاجهاد في تجاوز مرونة المادة للمنشأ، فتجري عندئذ في كثير من الحالات عملية تغيير، أو تعديل، أو احياء، مادي للمنشأ. وهذه العملية تضيف إلى مكنة المنشأ في الاستغلال، سعة في المكان، أو في الزمان، أو في كليهما، إلى أن تستنفد المرونة المطلقة الكامنة في الشكل، وعندئذ ينفجر التناقض بين الاستغلال الواقعي للمنشأ من جهة، وبين مرونته المطلقة من جهة أخرى، تلك المرونة التي هي تجسيد الفكر المعاري أصلاً، وبهذا الانفجار يصبح لا بد من إيجاد شكل جديد كحصوله لمطلب جديد، أي إيجاد منشأ جديد نتيجة لتوليد جديد، وهكذا يأخذ التناقض الجدلي مجراه التعاقبي الطبيعي.

إذن، فالشكل في العارة، ما هو إلا ذلك التجسيد المادي الذي يكونه المجموع الكلي لعناصر المنشأ، وبعبارة أدق، المجموع الكلي لعناصر المنشأ كما تظهر لاحساساتنا الذاتية. وهو أي هذا الشكل حصيلة تلك الظاهرة الاجتماعية والتي تتكون من ذلك التفاعل المتشابك الجاري بين المطلب، بوجهه العام والخاص، من جهة وبين التقنية المعاصرة للمطلب من جهة أخرى.

ولكن لكل شكل خاصيته المنفردة، لأن التفاعل الجدلي المشار إليه ليس عملية مبسطة، بل

تنصف بالتمتع بالملامح للفردية، وذلك لوجود الصفة الذاتية الشخصية في مختلف مراحل الضاعل.

فأ معنى هذا؟

ان تكوين الشكل إنما جاء كحصوله لعوامل اجتماعية عديدة. ومن هنا فإن تكوينه اكتسب حتمية مسبقة للتكوين. بعبارة أخرى ان الشكل، في تكوينه العام، قد تعين وتحدد بصورة مسبقة لتكوينه، لأن حصوله عوامل التكوين قد تبلورت وأخذت وضعها النهائي مباشرة قبل التكوين، وإلا لما شرع بالعملية الانتاجية أصلاً.

ولكن، وبما أن للشكل خاصية معينة، وبما أن تلك الخاصية بالذات تعود إلى عوامل ذاتية، فيمكن القول، ان من بين مكونات تلك الخاصية ثمة عاملين يلعبان دوراً مهماً في تكوينها:

العامل الأول: هو الشكل السابق. ففي أثناء عملية التكوين للشكل الجديد يكون الشكل السابق له قد أثر في تكوين المطلب الجديد من جهة، كما يكون من جهة أخرى موجوداً كأحد الحلول الملائمة والمناسبة في عملية اكتشاف الشكل الجديد. وهكذا يذوب الشكل القديم في الشكل الجديد.

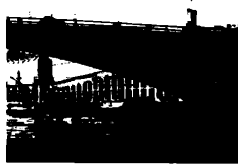
ان هذه الظاهرة، أي استمرارية الشكل القديم، يعي نقل الشكل من حالة النسيان إلى حالة الحياة أو نقله من عصر إلى عصر يليه، ثم تكيف هذا الشكل المنقول بمختلف الدواعي الاجتماعية، هذه الظاهرة، تفسر لنا صفة الانتقائية في تطور العارة. على أنه عندما تتعدد الأشكال وفي عصور ومدارس مختلفة في التكوين، وبعد أن تتجانس الأشكال المنتقاة على الرغم من اختلافها واختلاف اجناسها تتحول صفة الانتقائية هذه إلى صفة الاصطفائية. ان انتقاء الأشكال الاغريقية والرومانية في عصر النهضة في ايطاليا وعلى يد صانع جهيد مثل برنيلسكي هو الاصطفائية بأجل معانيها.

وعلى التقيض من ذلك هناك الجانب المضاد لهذا والمتمثل ببعض الأعمال، الانتقائية في انكلترا في أواخر القرن التاسع عشر. فعندما عرض تلفورد (1757 - 1834) تصميمه لاعادة تشييد جسر لندن في 1800، وكان التصميم يباع فردي وبامتداد 600 قدم، جاءت فكرة التصميم الجريئة بتكوين من ألواح الحديد الصب أشبه بالحجر في الشكل والتركييب، وبعبارة أخرى استمر الشكل القديم في عمل جديد، على ثورته وابداعه في الشكل العام للجسر.

أما العامل الثاني الذي يلعب دوره في تكوين خاصية الشكل الجديد فهو دور الفرد في تكوين هذا الشكل، دور المصمم بصفته الفردية، الشخصية.



٩١٢



٩١١

٩١١
ان شكل صف اللغات في القوس الحجري
انتقل إلى شكل الجسر الذي يعد نهر
البيس في لندن والمترج من قبل نفورد
والذي لم يثيد.

٩١٢
توماس نفورد. ١٧٥٧ - ١٨٣٤.

دور الفرد في تكوين الشكل

ان تطبي المطلب الاجتماعي والتقنية يجمان الخواص العمومية للشكل، بما في ذلك التجسيد الكلي للشكل، لكن تجسد الشكل واكتسابه صفات خاصة به، إنما هو أمر، يرجع إلى وجود الفردية في المجتمع. ان لكل فرد، في أي مجتمع، ذاتية خاصة به وبميزة له، وهذه الذاتية تعمل عملها في إدراكه وفي ردود فعله، وفي انفعالاته، وعواطفه، سواء قبل قيامه بالعمل الفني أو أثناء قيامه به.

لذا فإن مفردات مكونات الشكل تنتقل، أثناء سير عملية تكوينه، من مرحلة إلى مرحلة، في سلسلة متعاقبة متشابهة إلى أن تتبلور وتتحول إلى شكل. وفي كل مرحلة من هذه المراحل، سواء كانت مهمة أو ثانوية، يكون للفرد المتفرد بد فيها أو رأي، أو نزعة خاصة به هو لا بغيره.

ويعود سبب الاختلاف والتنوع في إدراك الفرد ورددود فعله إلى اختلاف الرؤية عند الأفراد بالدرجة الأولى. والرؤية هي مجد ذاتها حصيلة لجميع الاحساسات بالعالم الخارجي. بعبارة أخرى فإن لكل فرد مكنة متفردة خاصة به، لذا فإن مسحة الرؤية لديه تختلف عن مسحة الرؤية لدى غيره، إذ الرؤية لا تتطابق لدى الأفراد.

زد على ذلك، هناك ثمة ظروف اجتماعية وبيئية للرؤية تختلف هي بدورها كذلك لدى الأفراد فتكون هناك حالتان للتفاعل الانتاجي بسبب الفردية، أو حالتان لتفاعل المنتج للسبب ذاته. الأولى، تفاعل الحواس مع العالم الخارجي، وهو تفاعل جسماني، والأخرى، تفاعل الظروف الاجتماعية والبيئية مع الفرد، وهو تفاعل اجتماعي بيئي. وبازدواج هذين التفاعلين في ذاتية الفرد تحتمر الرؤية لديه وتكون بالنتيجة الادراك عنده. وبالتالي فإن لكل فرد أسلوبه الخاص به، ولكنه في عين الوقت غير منعزل عما يحيط به، ومن هنا فإن الرؤية الفردية هي جزء لا يتجزأ من الرؤية الاجتماعية. فالرؤية وإن كانت غير متطابقة لدى الأفراد فإنها مع ذلك متقاربة بسبب الظروف الاجتماعية والبيئية المشتركة. لذا تبرز مع الرؤية الفردية رؤية المجتمع، جنباً إلى جنب، ويتولد الادراك الاجتماعي، وبالنتيجة يظهر الطراز العام.

ان الادراك الاجتماعي العام هو المجموع الكلي للادراك الفردي. وبواسطته يحصل المجتمع على

الطراز العام. وهكذا ينشأ الطراز المحلي، والطراز القومي، والطراز العقائدي ... الخ.

إذن، هناك في واقع الأمر طرازان مترادفان ومتوازنان - رغم ظهور بعض الاضداد استثناءً - وهما الطراز الشخصي المنفرد والطراز العام.

فما هي العلاقة بين هذين الطرازين؟

يمكن القول، وباختصار وتبسيط، انه عندما يتبلور المطلب الاجتماعي ويصبح إيجاد الشكل الجليد أمراً محتوماً، فإن الناحية الفنية من المسألة تكون قد تحددت وتوضحت، وأصبح لا بد من استحداث الناحية المادية من المسألة كنتيجة طبيعية للدوافع الاجتماعية الكامنة في المطلب المذكور ذاته. عندئذ، يكلف المجتمع فرداً من أفراده أو مجموعة منهم، أو يأخذ أحد الأفراد هذه المهمة على عاتقه من ذاته، ويأمر بإيجاد الحلول الكفيلة بفك التناقض الجليد بين المطلب والتنفيذ، لأشباع الحاجة الملحة القائمة، وذلك اما باستخدام التقنية المعاصرة للمطلب أو بتكييفها له، أو تطويرها، أو تثويرها، حسب الأحوال.

وهذا يكون الفنان قد قام بعملية ذات وجهين:

الوجه الأول: انه استحدث الطراز الخاص المنفرد، لأن الفنان كشخص فرد له ذاته الخاصة به وحده، فحلولة إذن لها طابعها الخاص أيضاً، وذلك كنتيجة طبيعية لتفاعل العوامل الذاتية في كيانه الشخصي، من رؤية ومعرفة أو من حافز ووضع نفسي، أو من مكنة تقنية وحالة صحية و... الخ.

والوجه الآخر: هو الطراز العام. وهو الذي يعكس الوضع العام القائم المحيط بالفنان. وبما أن الحلول الخاصة هي جزء من مجموع الحلول التي تكون الطراز العام، فإن الفنان الفرد يجد أمامه مطلباً يراد له تلبية، ذلك المطلب الذي تبلور نتيجة لتفاعل المكونات الاجتماعية المتعددة والمتنوعة والتي لا دخل للفنان الفرد في تكوينها. فإن حدث وكان له دور فيها فإنما يكون ذلك كجزء من المجموع، سواء أكان هذا الجزء نزرًا أو كبيرًا، وهو، على كل حال، جزء مكيف لا يرتقي إلى مرتبة الدور الحتمي.

إن تكوين المطلب الاجتماعي هو مسألة عامة، إلا أن ترجمة المطلب، وتحويله من فكر إلى مادة حقيقية، ينطويان على عملية متعاقبة المراحل يسهم فيها الفرد، بكل ما يجري فيه من تفاعلات ذاتية. إذن، فإن السمة العامة في تكوين الشكل هي مسألة عامة، لكن الشكل يأخذ في عين الوقت خاصيته من فردية صانعة. فالمسألة تصبح إذن ذاتية أيضاً.

فكيف نفسر الابداع العبقري وفق هذا التحليل النظري؟

ان وجود ذلك الفرد العبقري بالذات وليس غيره في ذلك المحيط المعين وفي تلك الحقبة التاريخية بالذات، هو وجود يأتي بمحض الصدفة. كما أن من محض الصدفة أيضاً وجود ذلك الفرد في مركزه المهني أو الاجتماعي المعين وبذلك المرتبة وفي ظل تلك الظروف التفصيلية والتي بمقتضاها عهد إليه القيام بمهمة إيجاد الحلول المناسبة لاشباع المطلب الاجتماعي المقصود.

على أن قيام الظروف التي استولدت المطلب بصيغته العامة ما هو إلا مسألة تتعلق بحصيلة تفاعلات اجتماعية معاصرة بعضها للبعض الآخر.

فإذا ما عهد المجتمع إلى أحد أفراده بمهمة اشباع حاجة المطلب فما هذا سوى ضرورة اجتماعية حتمية. أما أن يجري هذا الاشباع من قبل فرد بالذات، وجاءت وسيلة الاشباع جيدة جداً، فلا بد إذن أن وراء هذه الوسيلة فرد عبقرى استطاع استغلال مكنة الظروف الخاصة والعامة على نحو فذ.

بل أكثر من هذا، فإذا كان دور الفرد فعالاً و متميزاً، فإن دوره لا يقتصر على توليد الحلول المنسمة بذاتيته الخاصة فحسب، بل ان تأثيره يعم - إذا كانت الظروف الاجتماعية مؤاتية - ويصبح تأثيراً فعالاً في صياغة الطراز العام بسمة معينة تسم حقبته التاريخية إن لم تسرب سمته إلى حقبات لاحقة.

هكذا كان انيغو جونز (١٥٧٣ - ١٦٥٢).

فلقد دامت الحروب المسماة بحروب الوردتين على مدى ثلاثين سنة في منتصف القرن الخامس عشر. وأنهكت النبلاء الانكليز كثيراً. وكان البارود قد استخدم في هذه الحروب لأول مرة. كما رفض المجتمع الانكليزي، في نفس هذه الحقبة، سيطرة روما البابوية. وتزامن ذلك مع اندحار الاسطول الاسباني أمام الاسطول البريطاني سنة ١٥٨٨، فانتشلت الحركة التجارية الانكليزية. كل هذا بعث الثقة والروح القومية في المجتمع الانكليزي، الأمر الذي ولد بدوره ظهور العلماء والفلاسفة المفكرين.

ان هذا الوضع الاجتماعي الجديد قد انجب قصور المزارع فحلت محل القلاع السابقة. حدث ذلك في العهد التيودوري (منتصف القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن السادس عشر). واتسمت قصور المزارع تلك ليس بالافتقار للتحصين فقط، بل بالسة المتزايدة في إبعاد النوافذ، كذلك بصالات العلاقات المتميزة بالضخامة والراحة، فضلاً عن التدفئة والتزيين، وذلك لتأمين حياة مدنية مريحة، لا حياة دفاعية محصنة، كما كان الحال سابقاً.

لذلك، فلما أقبل عصر النهضة في انكلترا، كان الوضع الاجتماعي ليس مؤهلاً له، فحسب، بل كانت الحياة تضعح بالآداب والفنون والعلوم، كما وجدت المفاهيم الانسانية مجالاً رحيباً



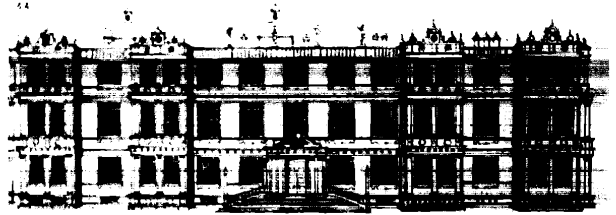
٩٥١

٩٥١
قصر سائز. ساري. انكلترا.
٢٣-١٥٢٥. أحد قصور المزارع التي
وأندها المعهد التيدوري. القرن الخامس
عشر إلى منتصف القرن السادس عشر.

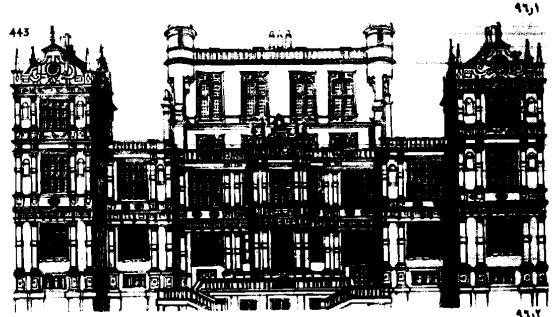
ترعرع فيه، المفاهيم التي تتضمن العيش المريح المترف. فأنطلق الانكليز في عهد الملكة اليزابث الأولى إلى تكوين معيشة قومية عقلانية، واتسمت تلك الفترة الزمنية بالافتتاح. فسافر الشباب إلى ايطاليا طلباً للعلم والفن من جهة، كما فتحت، من جهة أخرى، الأبواب للحرفيين والفنانين الأجانب، فوفدوا على الجزر من فرنسا وايطاليا والمانيا وهولندا. وجاء هؤلاء مع علومهم ومع تقاليدهم في الفن وفي الحرف المختلفة، كما أدخلوا معهم طرقهم وأساليبهم في البناء، عندما استوطنوا في انكلترا.

وهكذا أصبحت الحياة الانكليزية تتصف بالمجازفة، وكذلك بحب الزينة، وإن كانت لم تخل من بعض التكلف. واصبح المجتمع مفتوحاً وقادراً على جمع وهضم الكثير من العلم والفن. لذا تطلب المجتمع الجديد قصوراً من نوع آخر. فطورت القصور التيدورية إلى القصور الاليزابيثية (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، وهي قصور فخمة تستقبل الضياء بقدر أكبر، وتكتنفها راحة ثرة، وصلات فارهة، وتوفر معيشة مهذبة وبدأت افكار وأراء عصر النهضة تنغلغل في تلك القصور. وتمثل ذلك في بعض التفاصيل المعارية وعلى الأخص في التزيين الداخلي. وربما جاء هذا التطور متأخراً بعض الشيء إلى انكلترا ولم يكن تغلغله امرأ سريراً، ذلك أن الانكليز كان لهم اسلوبهم في الشاقولي، ذلك الاسلوب الذي بلغ الذروة في أواخر القرن الخامس عشر، وكانت له خصوصيته الانكليزية التي انفردت به عن سائر أوروبا. لقد عشق الانكليز ذلك الاسلوب بالذات، وابلوا به بلاءً حسناً، بل عبقرياً، واستمر الشاقولي على مدى قرنين من الزمن، دون تغيير ملموس، لذا فعل الرغيم من تغلغل أفكار النهضة في المجتمع الانكليزي، فقد التزم الاليزابيثيون بالشاقولي كقاعدة لاسلوب عمارتهم. غير أنه تزايدت التفاصيل الكلاسيكية في التزيين الداخلي فضلاً عن تفاصيل بعض العناصر الخارجية. لقد شيدت هذه القصور اما لحكام أقوىاء أو لتجار ناجحين، وهم في الحالتين ليسوا من الأناس المائعين، لذا جاءت قصور غير مركزشة بل تتسم بالوقار. وكانت مخططاتها - ولو أنها غير منتظمة إلى حد ما - تارة على شكل حرف Γ وتارة على شكل حرف \square ، وعادة مربعة أو مستطيلة ولكنها تكون مع حدائقها وحدة تصميمية كاملة. وجاء العصر اليعقوبي (١٦٠٣ - ١٦٢٥)، فتمخض عن تطورات حاذقة منها إدخال

الأعمدة الكلاسيكية والسطوح المعمدة، التي حلت محل التوتوات في أبنية العصر الاليزابيثي، فتزايد التزيين الداخلي وأخذ شكلاً كلاسيكياً حاداً. وعندما جاء العصر الاستوارتي (١٦٢٥-١٧٠٢) كان الملك جيمس الأول، ليس تلميذ النهضة النخب، بل أنه رعى الكثيرين من العلماء ومنهم انيفو جونز.



٩٦١
قصر لوغليت . ولستر. انكلترا.
٥٠ - ١٥٨٠. قصر من الطراز الاليزابيثي.



٩٦٢
قصر ولان. نونجهامشير.
٨٠ - ١٥٨٨. قصر من الطراز الاليزابيثي.

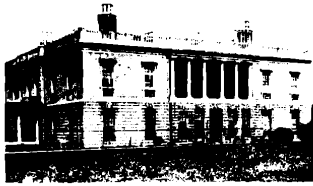


٩٦٣
انيفو جونز. ١٥٧٣ - ١٦٥٢.

سافر انيفو جونز إلى إيطاليا وألم بالطراز الكلاسيكي لعصر النهضة في العمارة مستوعباً إياه، كما

ألم بالعمارة الرومانية، وتأثر كثيراً بطراز المعمار الشهير اندريا بلاديو (١٥٠٨ - ١٥٨٠). واستطاع جونز بعبقريته، بعد عودته إلى انكلترا، أن يقفز بالعمارة فيها من مرحلة التطوير المسرحية التي كانت سائدة هناك إلى عمارة كلاسيكية متكاملة. صحيح أن عمارته متأثرة بالبلاديوية، لكن لها طرازها الخاص القائم على الطرز الانكليزية القحة المراحل سابقة كاليغوبية، والاليزابيثية، واللتنين تمخضنا عن المدرسة الشاقولية. كل شيء في طراز جونز المعماري هاديء ووصين ونخال من الضخامة البلاديوية، لذا فكل شيء فيه هو انكليزي الطابع. ان الثورة المعمارية التي أججها جونز في انكلترا لا نضاهيا ثورة سابقة أو لاحقة اللهم إلا تطوير العمارة القوطية الانكليزية في القرون الوسطى من قبله، وتشيد القصر البلوري في منتصف القرن التاسع عشر من بعده.

لقد ثبت جونز السنن الكلاسيكية المعمارية في تشييده دار الملكة في غرينيچ (١٦١٨ - ١٦٣٥)، بل انه في هذا المنشأ قد خصص انكلترا بطراز كلاسيكي معماري نهوضي خاص بها. جاء تصميمه لدار الملكة رزناً وخالياً من التحدلق، واستمر تأثير معالم هذا الطراز، يفعل فعله، لفترة تنوف على قرن من الزمان، وطبع العمارة الانكليزية بطابع البلاديوية المحورة على نحو انكليزي، كما هضمها جونز وخلقها من جديد. وقد تجلى في دار الملكة بغرينيچ تأثير البلاديوية. فالدار محتوي على واجهة متوازنة للغاية، ومركزة على قاعدة من الحجر البري المخشوشن المحاط بمزوز عريضة واضحة، وقامت فوق الأعمدة تيجان أيونية الطراز والشرقة محاطة من الجانبين بمناحين غير مزخرفين. لا يوجد في هذا التصميم نقل مباشر عن البلاديوية، ولكن الذي يتجلى فيه هو تلك السنن في التعامل مع البناء.



٩٧١

٩٧١
دار الملكة في غرينيچ، ١٦ - ١٦٣٥،
لتصميم اينغر جونز

إذ جاءت الكتلة بأجمعها موحدة فظهرت كوحدة كلاسيكية كاملة. وكان هذا شيئاً جديداً، فالعمارة الانكليزية قبل جونز، وحتى اليغوبية منها، كانت تتكون من مجموعات متنوعة من العناصر والكتل، وهي رغم تجمعها بانسجام فانها لم تكن تكون وحدة كاملة ومتكاملة وفق عقلانية النهضة، وجاء جونز فحرق العمارة بطرازه من النقل البلاديوي.

لقد أدخل جونز في انكلترا، ولأول مرة، التماثل الكامل، والتزم به كل الالتزام. لذا كانت قفزه واضحة في تباينها مع الطرزين السابقين له. إذ كانا يتميزان بالتجلى بتوافد وبعلاقات نوافذ ذات ابعاد مختلفة وبالشاشيليات (المشربيات) وبالنوافذ النهائية المستديرة منها

والمضلعة. وبالتواضع الجمولية بأبراج الزاوية وبمجموعات من المداخن ومن العادات والرافدات المستعرضة في الشبايبك. ودرابزينات السطوح مع حواجز الشرفات المتنوعة والسقوف ذات الزاوية الحادة. لقد اختفى كل هذا عند جونز، وأصبحت الواجهة هادئة، وبسبب جعلت البناء واطناً وطويلاً إذا قورن بالبلاديوبي. وبرزت الشرفة الوسطية قليلاً. وهذا البروز الوقور هو الحركة الوحيدة في الواجهة، كذلك حتم حجر الطابق العلوي الأملس برصانة آمنة على الحجر الخشن في الطابق الأرضي، ويحيط بالسطح درابزين منظم متماثل من الحجر، وختت الواجهة من التزيين ما خلا تلك النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبايبك المتأثلة، وهي شبايبك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السنن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبايبك المتأثلة. وهي شبايبك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السنن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة الحكام والتجار من الرجال الأقوياء السواعد، الحصفاء العقول من ذوي الأذهان العملية الصافية. بل انه كتب يقول:

«انه لينبغي للتزيين الخارجي أن يكون مرصوفاً، ومتناسباً وفق القواعد، وأن يكون رجولياً وغير متكلف».

وما جونز إلا مثل نضربه: فقد كانت الظروف الاجتماعية مهياًة في انكلترا لظهور فرد أو أكثر لاشباع حاجة متنامية. وكان من حسن طالع تلك البلاد أن تنجب هذا الفرد الفذ الذي استطاع أن يشبع المطلب الاجتماعي على خير وجه، فولد طرازاً لنفسه يتميز بالرجولة والبساطة والشاقولية في التفاصيل، والنوافذ الكثيرة والمخطط الأرضي المربعي، وهو طراز يختلف - رغم التزامه بالسنن الكلاسيكية - عما هو مطبق في روما.

ولم يكن طراز جونز لشخصه فقط، بل طراز للانكليز اجمع مكبهم، من الاستمرار على انكليزيتهم المتفردة، وذلك بتسخير عقيرته الجارة لهم.

إذن فكما أصبح إيجاد الحلول للمطلب الاجتماعي ضرورة ملحة أصبح من المحتم ظهور الفرد، سواء كان حسناً أم رديئاً، ليقوم بهذه المهمة.

وماذا لو توفي هذا الفرد فجأة؟

الجواب: ان «عمرًا» يحل محل «زيد»، فالاجتمع يبيء الفرص باستمرار لظهور البديل، الحسن أو الرديء، وهكذا فإذا ابتعد زيد بدوره عن الميدان حل محله زيد آخر وهكذا دواليك. وهكذا يتوالى ظهور العابرة أو تعاصره. فحين ظهرت عقبرية كرسوفر رن (١٦٣٢ - ١٧٢٣) لم تتزامن معها عقبرية أخرى. ولو فرضنا جدلاً عدم ظهور هذا المعار

الغد آتئذ، إذن لكان ظهر غيره بديلاً لتشييد كاتدرائية القديس پول في لندن والخمسين كنيسة المحيطة بها، وذلك بعد الحريق الشهير، ولكانت عندئذ إعادة التشييد اما للأسوء أو للأحسن، مسألة لا يمكن التكهن بها.

ان تزامن ما يكل المجلوم ليوناردو دافنشي في عصر واحد، وجعل كل منها يركز على جانب من جوانب الفن في عهد النهضة، وبذلك الاستقطاب المتوفر بينهما، وذلك التنوع الذي اجرياه في العمل الفني، اتسع الأفق الفني، والعلمي، لعصر النهضة، وتزايدت مناقبه.

وهكذا يمكن القول بأن الرجل العظيم لا يولّد بذاته وبسبب من صفاته العظمى بجرى التاريخ العام، غير أنه وبسبب تفاعل هذا المجرى التاريخي العام مع الرجل العظيم، تبرز إلى السطح الصفات الكامنة في العظيم، لتسم تلك الحقبة المعينة بميسته المتميز، المنفرد، الفذ.

فإذا بالفنان هو البشير الأول للتطورات، لأنه هو أول من تتفاهل معه الرؤية العامة، فتلد رؤياه الخاصة، لتعيد الطريق لمن خلفه. ولولا الدعم المستمر لجميع الحوافز الاجتماعية، ولولا اختيار المكنة التاريخية في خميرة جاهزة، لظل العبقري بسنهلك عبقريته دون جدوى، في امور لا يسجلها التاريخ، بل ربما لا خير في تسجيلها.

الطرار وحركة الشكل

ما أن يولد الشكل حتى يخطو خطوة ذاتية على نحو ما. خطوة أو حركة حرة، وغير مستندة إلى العوامل التي ولدت الشكل بالأساس.

بعبارة أخرى، فإن الشكل بعد أن يولد لنفسه شخصية مستقلة لها ذاتها أو حياتها، فيتحرك بدفع منها ويصبح، إذا واثته الظروف، عاملاً مستقلاً أو مكوناً مستقلاً من مكونات مطلب جديد في المجتمع الذي ولده، أو في مجتمعات أخرى، سواء في نفس الحقبة التاريخية لتولده أو في حقبة لاحقة.

فا معنى الشخصية المستقلة أو الحياة الخاصة للشكل؟ ان الشكل، كما سبق بيانه، إنما يولده مطلب وتقنية معينان، وهما بذاتها وليس غيرهما. لكنه ما أن يولد الشكل، فإنه يصبح شيئاً مادياً، ملموساً، ظاهراً لحواسنا، ويؤول بذلك إلى شيء قائم بذاته بصرف النظر عن المطلب والتقنية اللذين انجباها. من هنا مصدر أو سبب حياته الخاصة المستقلة. ذلك أن الشكل الجديد بانفصاله، وهو مادة لا حراك فيها، إلى مدارك الانسان، فقد أصبح فكرة لها حراك في الذهن الانساني، فتصبح للشكل عندئذ حرية حركة (على سبيل المجاز)، لأن حركته في واقع الأمر هي ليست في ذاته بل في ذواتنا. فعندئذ يقوم من يستغل هذه الخاصية، ويدخل هذا المظهر الخارجي للشكل كأحد العوامل في توليد شكل آخر، وبذلك يجري الابتعاد عن الأصل. إلا أن هذا الابتعاد يتطور فينتقل من مرحلة إلى أخرى، أي من مرحلة عملية توليد لشكل ما، إلى عملية توليد أخرى لشكل آخر، إلا أنه يبقى مفعول الشكل الأول الابتدائي مستمراً. أي أن الأشكال اللاحقة تستمر بالاكساب من معالم ذلك الشكل الأول، وتستمر بتأثرها به، وباكتساء مسحتها بشيء من مسحة عند التكوين الجديد. ولكن استمرارية هذا الابتعاد عن الأصل مشروطة بأن لا تجرى عملية التوليد للشكل الآخر من قبل مطلب وتقنية متباينين ومتناقضين عن المطلب والتقنية الأصليين اللذين ولدا الشكل الأول.

والسبب في هذه المشروطة، أن لكل من المطلب والتقنية تكويناً معيناً خاصاً بكل منها وعلى انفراد، وعند تفاعلها في عملية توليد الشكل تنتقل طبيعة أو خواص هذين التكوينين (أي تكويني المطلب والتقنية) إلى الشكل المولد. إذن فالشكل يكن خصائص معينة. ولكنه حين يفعل فعله كشكل في توليد أشكال أخرى لاحقة، فإنه يفقد بالتعاقب جزء من خصائصه

الكامنة فيه بحكم انتقالها إلى أشكال أخرى. عندئذ يأخذ بالابتعاد التدريجي عن خصائص التكوين الأصلية، كما يأخذ باستفاد المكنة التي كانت كامنة في المكونين اللاتين الاصليين. فيحصل في هذه الحالة أحد أمرين:

أولهما أن يصبح الشكل الجديد الناتج رديئاً وتافهاً لاستفاده كامل القوة الاجتماعية والتقنية الكامنة في المكونين هذين ذاتها، والثاني أن يقوم الشكل القديم بدور الحافظ لا أكثر في تكوين شكل جديد. عندئذ، وفي هذه الحالة بالذات، يكون المكونان، أحدهما أو كلاهما، قد جاء بقوة اجتماعية أو تقنية دافعة جديدة، والتي بواسطتها يكون الشكل الجديد قد استأنس بالشكل القديم لا أكثر.

وهكذا تنتهي حياة الشكل القديم في هذه الدورة الحياتية بالذات. على أن هذا لا يمنع قيام دورة لاحقة في وقت لاحق، وربما في مكان آخر فتبعث الحياة مجدداً في سبات الشكل مراراً وتكراراً. (من هنا ينشأ ما يسمى بالانقراض والنقل وما أشبه).

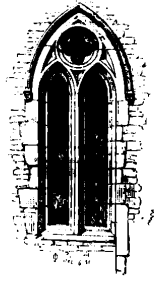
فالشكل بصفته الفكرية، أي كونه جزءاً من التفكير الاجتماعي، أو بصفته المادية، أي كونه جزء من الإنتاج المادي الفعلي للمجتمع، يبقى بموجب ما اكتسبه من حياة مستقلة عاملاً فكرياً، يدعم هاتين الصفتين، إلى أن يتطور وتتغير متطلبات المجتمع إلى درجة يصبح فيها هذا الشكل نفسه معروفاً لأحد الصفتين أو لكليهما. عندئذ يترك هذا الشكل. فيتأجج تناقض جدلي جديد بين المطلب الجديد، والتقنية الجديدة، (ويكون أحدهما أو كلاهما جديداً)، فيتولد شكل جديد. ولكنه، وفي أغلب الأحيان، يكون قد استعان ببعض مساحات أو صفات الشكل القديم للأسباب الآتفة الذكر.

ولنضرب لذلك مثلاً: وهو تحول شكل النافذة المستديرة إلى نافذة مربعة، (وهي نافذة مرتفعة الطول، ضيقة العرض، مستدقة الرأس المقوس، فهي أشبه بالرمح)، وذلك في مسهل القرن الثالث عشر. ان هذا التحول يمثل تغييراً نوعياً في الشكل المستدق، والذي كان قد تولد مسبقاً عند تكوين المقعد المستدق حينما تطلب الأمر توسيع باعات الصحنون في الكاتدرائيات لما تولد العقد المستدق المستعرض في مسهل القرن الثاني عشر.

ولكن ما أن يتولد الشكل الجديد فيستحب حتى يتكرر اتناجه، ويتخذ حياة مستقلة خاصة به، فيقتور بسبب استحبابه حتى يصبح الشكل طرازاً. وهكذا جرى عندما تولدت النافذة المربعة فاستحبت وتكرر اتناجها لهذا السبب فقطورت بالتدرج إلى النافذة المزخرفة المشجرة في القرن الثالث عشر.

فإذا تابعتنا هذا التطور نجد أنه قد مر بسبع مراحل:

١ - ان القوس المستدير قد ولد، بنتيجة قفزة في الطراز، قوساً مستديراً والذي نعت بالرمحي، فلما استجب هذا الشكل تكرر نصبه في الأبنية الدينية.

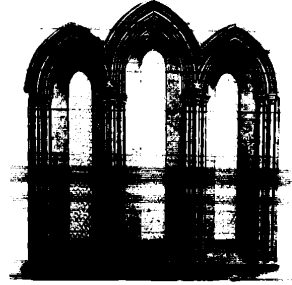


١٠٢١

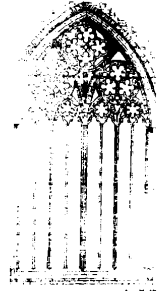
نافذة ريمية ثلاثية. نورثامبتر. حوالي ١٢٢٠ م.

١٠٢٢

نافذة لوحية مزخرفة. اوكسفوردشر. حوالي ١٢٤٠ م.



١٠٢١



١٠٢٣

١٠٢٣

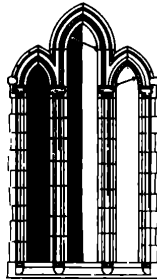
نافذة ريمية مزخرفة مشجرة. المعهد القوطي الانكليزي الهندي. كنيسة تترن. مونستر. انكلترا.

١٠٢٤

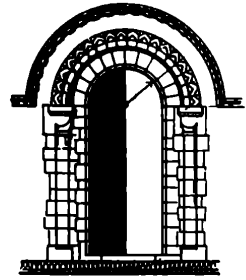
نافذة مستديرة من العهد الرومانسكي. كنيسة ولنام

١٠٢٥

نافذة ريمية ثلاثية. المعهد القوطي الانكليزي المبكر. كنيسة وايلي. ولفنشر



١٠٢٥



١٠٢٤

٢ - وتكرر نصبه، بعد ذلك، في الأبنية المدنية كذلك، فاندفع هذا الشكل بتطور بقوة ذاتية مبتدئاً بازدياد نوافذتين ريميتين.

٣ - ثم بأثنتين تلتها ثلاثة أطول ارتفاعاً، ثم كانت ذروة التعدد في الأضلاع الخمس في كنيسة يورك.

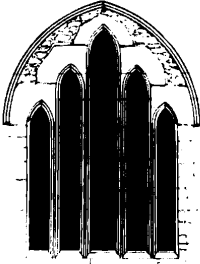


١٠٣١

١٠٣١

النافذة الزجاجية العظيمة المسماة بالأضلاع الخمس، في كاتدرائية يورك والمستوية من زجاج ملون من القرن الرابع عشر، كل منها ١٥ م عرضاً و ١٥ م ارتفاعاً.

وبهذا التجمع أخذت النافذة شكل قوس مستدق جامع، يحوي في داخله قوسين أو ثلاثة أو حتى خمسة أقواس ثانوية مستدقة.



١٠٣٢

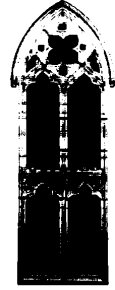
١٠٣٢

نافذة زجاجية تجمعت تحت قوس واحد جامع مستدق والذي يحوي في داخله على خمسة أقواس ثانوية مستدقة. كنيسة اوندل. نورثامبشر. انكلترا. العهد القوطي الا انكليزي المبكر. حوالي ١٢٠٠ م.

٤ - وعند توليد المستدق الجامع، ارتئي أنه إذا دجت الأقسام الثلاثة المستدقة بلوحة واحدة من الحجر تنحت لهذا الغرض، يكون ذلك أجمل وربما أوفر في النفقات. وهكذا تولدت نافذة اللوحة المزخرفة المشجرة.

٥ - ولكن اللوحة الواحدة معرضة للكسر بسبب كبر حجمها، لذا ارتئي تقطيع اللوحة فأصبحت قصباناً منجمعة، وهكذا تولدت الزخرفة المشجرة القضيبيّة.

٦ - لكن، نحت النقوش البارزة وابقاها كجزء من القصب، يحتاج إلى دقة ومهارة بالعتين. كما تكون هذه النقوش معرضة للثلم والكسر بسبب بروزها من القصب، لذا فصلت النقشة عنها، فجعل خالياً منها، ثم جاءت النقوش وقد صنعت كقطع منفصلة وربكت في



١٠٤١

١٠٤١
بما أن الوجة معرفة للكبير تم عطيقها
لتسهيل اتاجها. نافذة في قصر بيزهرست.
كت. انكلترا. حوالي ١٣٤٠ م.

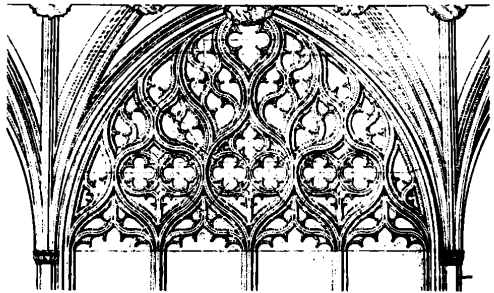
حزوز القضب. وسبب قطع النقوش هذه (القرنات) وكونت نقشة (الفويلات) أي الباني.



١٠٤٢

١٠٤٢
القرن. نورنهامستر. انكلترا.

٧ - وبسبب زيادة عدد الفويلات، وتطورها بتعقيد أشكالها وصلفها، وبسبب تحسن مهارة الحرفيين في قص ونحت الحجر، أصبحت القرنات جزءاً من القصبان وهكذا ... وأخيراً اتخذت النافذة المشجرة شكلها المهذب المتقدم.



١٠٤٣

١٠٤٣
عندما أصبحت القرنات جزءاً من القصبان
مرة أخرى اتخذت النافذة المشجرة شكلها
المهذب كنيسة بعلبي، يوركشر، القرن
الخامس عشر.

يتجلى بوضوح من هذه المراحل السبع التي تعاقبت في القرن الثالث عشر في انكلترا بروز أربع ظواهر جدلية ... وهي:

١ - تغيير كمي وذلك عند إضافة نافذة رجيحة ثانية إلى الأولى فأصبحت النافذة رجيحة مزدوجة، ثم أصبحت مؤلفة من رجيحات ثلاث أو أربع.

٢ - تغيير نوعي عند دمج النوافذ الثلاث بنافذة واحدة تحت قوس مستدق واحد، فاستحدثت بذلك اللوحة الزخرفية المشجرة. وتغيير نوعي آخر عند استحداث القزنات وتكوين القبولات فتحوّلت اللوحة إلى قضيبة. وتغيير نوعي ثالث فراجع ... الخ في المرحلة الخامسة إلى السابعة، وكلها تغييرات نوعية نحو التعقيد والتهديب. على أنها في الوقت نفسه تعتبر تغييرات ثانوية.

٣ - تكوين وتطوير وتثبيت طراز معين في معالجة النوافذ في مرحلة معينة من العمارة القوطية الانكليزية المسماة المرحلة الانكليزية المبكرة. وهو الطراز المتمثل في استحداث شكل القوس الرجيحي ثم تطويره إلى النافذة الرجيحة المزدوجة، ثم الثلاثية فالخاسية، ثم اللوحة وأخيراً القضيبيّة، على مراحل متعاقبة متسلسلة.

٤ - والظاهرة الأخيرة التي يمكن رصدها في هذا المجال هي انتقال الحركة الذاتية، القوى الدافعة الذاتية، لتطور الشكل للنافذة القوطية، إلى حالة السبات، أي بقاء الشكل كشكل منسي، من الناحية العملية، لمدة تناهز ثلاثة قرون من عصر النهضة بانكلترا، كان ذلك إلى أن بدأ الانتقاء والاصطفاء بعد منتصف القرن التاسع عشر، إذ تم إعادة استعمال، ادخال، الاشكال القوطية إلى العمارة بما فيها النوافذ المزخرفة المشجرة.

إذن فإن ذاتية الشكل تخضع إلى قوانين جدلية في حركتها من موقع إلى آخر، ومن عصر إلى عصر. وبالنظر للتعقيد والشابك في الحركات الذاتية للشكل، بمختلف أنواعها ودرجاتها، فإن تصنيفها لا يمكن أن يتم إلا على أساس نسبي. فثلاً يمكن القول أن حركة شكل النافذة الرجيحة، بمختلف مراحلها إلى أن وصلت وانتهت بالمرحلة الشاقولية في أواخر القرن السادس عشر، هي عبارة عن مرحلة واحدة لا تتضمن سوى تغيير كمي، باعتبار أن القوس المستدق



١٠٥١

١٠٥١
ان استخدام الاسكفة، بدلاً من القوس.
لحمل النفل فوق باعة النافذة هو تلميح
نوعي نافذة في قصر من العهد البيوروي،
انكلترا.

هو أساس في هذه الحياة في شكل النافذة. فلما تغير القوس المستدق، في أواخر القرن السادس عشر في العارة النيودورية، من مستدق إلى مسطح، وذلك باستخدام الاسكفة، فإن إدخال الأسكفة هو تغيير نوعي.

فحركة الشكل التي لا تظهر لنا على نحو متسلسل بتعاقب، والتي تتخللها فترات زمنية، أو مواقع جغرافية، أو اختلافات قومية، يمكن اعتبارها حركة عارضة، بهذا المفهوم دون سواه. أي يجوز لنا نعت التغيير النوعي بالحركة العارضة، عندما ينتقل الشكل من موقع إلى موقع آخر، ويكون أحد مكونات شكل جديد، في مكان بعيد عن أصله بعض البعد. والاقتراف مثلاً، ما هو إلا عبارة عن ظاهرة من ظواهر هذه الحركة.

كذلك، فإن انتقال الشكل الايروديناميكي من تصميم الطائرة إلى تصميم السيارة في عصرنا، أو انتقال السنن الكلاسيكية في تصميم الأبنية من ايطاليا إلى انكلترا في عصر النهضة، أو انتقال شكل بيوت النبات الزجاجية إلى المعارض التجارية الضخمة كما حدث في انكلترا في منتصف القرن التاسع عشر، كل هذه حركات عارضة.

١٠٦١

طائرة مائية. لقد تغير شكل الطائرة وأصبح يرافق مع المتطلبات التصميمية للايروديناميكية بسبب زيادة سرعتها. طائرة من نوع ب - ٣١٤ - ١٩٣٩.

١٠٦٢

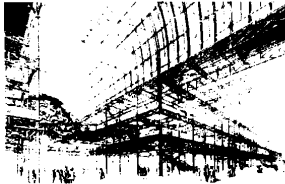
انقل الشكل الايروديناميكي من الطائرة إلى السيارة. سيارة الالفارويو الإيطالية. ١٩١٤ م. ان شكل هذه السيارة يظهر ادراك مكر إلى المتطلبات التصميمية الايروديناميكية وان كان في هذه الحالة لا تخلو من بعض المغالاة الفنتازية.



١٠٦١

١٠٦٣

الدائم هانس. في حدائق كيو. لندن. ٤٥ - ١٨٤٧ م. مجمل هذا البيت الشكل النموذجي للبيت الزجاجي.



١٠٦٢

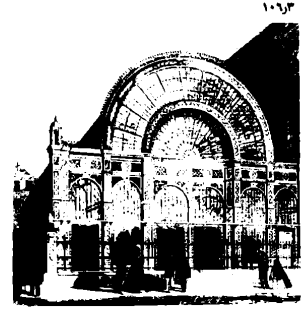


١٠٦٤

انتقل شكل البيت الزجاجي إلى المعارض التجارية وتمثل هذا في القصر البلوري في هايد بارك. لندن. ١٨٥١.



١٠٦٤



١٠٦٣

١٠٦٥

تتزوج آخر لانقل الشكل حيث اكتسب السوق التجاري شكله من البيوت الزجاجية الزراعية والمعارض التجارية فيما بعد. وتمثل هذا في السوق التجاري المسمى «فلورال هول» في كنت كاردن في لندن. ١٨٥٩.

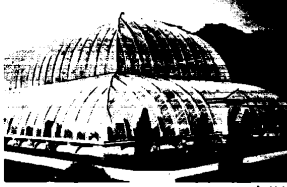
١٠٦٦

منظر داخلي لـ «فلورال هول». الصورة. ١٩٥٠.

١٠٦٦

١٠٦٥

١٠٦



١٠٧١

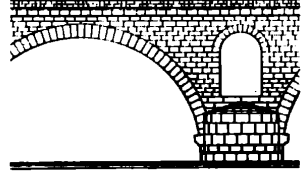
فما هو سبب نشوء هذه الظاهرة؟

ان المجتمع، عندما ينتقل من مرحلة تاريخية إلى أخرى، فإنه قد يكون في دور الانتقال هذا في مرحلة حرجة تتطلب دعم مفاهيمه الجديدة، أو مقارعة المفاهيم القديمة، ليستطيع تثبيت ما يصبو إليه وتجاوز المرحلة الحرجة في تاريخه. ففي مثل هذه الحالة ينشئ المصمم والمفكر، بالنيابة عن المجتمع، بأفكار ومفاهيم وسنن من عهود أخرى أو من أماكن بعيدة، فيستوردها ويستخدمها كإحدى المكونات في بلورة المطلب الاجتماعي الجديد. فلذلك نجد أن سنن العمارة الاغريقية والرومانية قد استخدمت في عصر النهضة لمقارعة المفاهيم اللاعقلانية للقرون الوسطى، على أساس أن المفاهيم الاغريقية مثلاً هي مفاهيم عقلانية، طارحين جانباً الاختلاف الكلي بين المجتمعين، إذ أن قاعدة الأغرريق تقوم على علاقات المجتمع الرقي، في حين أن قاعدة عصر النهضة تقوم على علاقات المجتمع الرأسمالي.

كما أنه، إذا تمكن المصمم من تطوير شكل ابروديناميكي للطائرة، تنتقل هذه التجربة إلى تصميم السيارة، فيصبح شكلها ممسوقاً - فانتقال هذه التجربة من صيغة إنتاجية إلى أخرى إنما يحدث نتيجة مسببات كثيرة منها: استلطاف موضة، تشابه أو تقارب التقنية في اسلوبين انتاجيين، اعتقاد يجردى استعارة شكل ما لما فيه من توافق وانسجام وذلك كمرحلة فقط إلى أن يتم توليد الشكل الأنسب - وكذلك عندما يجد المصمم نفسه أمام ضرورة استخدام مادة جديدة لا يعرف تفاصيل خصائصها أو تجاوبها فيضطر إلى الاستعانة بالشكل القديم مستمراً فيه لفترة ما، وهو الشكل الذي كان يلازم مادة قديمة، إلى أن يتمكن المصمم من توليد شكل جديد يناسب طبيعة المادة الجديدة ويتوافق معها. فمثلاً، في مسهل استخدام الحديد الصلب، في انكلترا في بداية القرن التاسع عشر، جاء الشكل التصميمي الأولي، للجسور الحديدية، شكلاً استمرارياً لشكل الجسور الخشبية ومستمداً منه. ثم أن الجسر الحديدي الذي اقترحه تelfورد في ١٨٠١ لعبور التيمس في لندن كان يباع واحد، جميل وجريء، ولا نظير له، ولكنه من ناحية توزيع الثقل كان متأثراً بالجسور الحجرية إلى حد كبير.

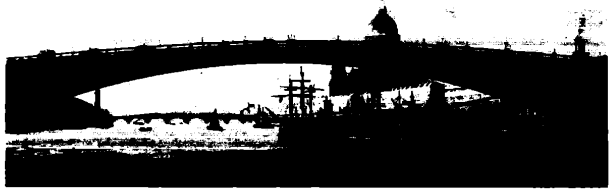
يستمر هذا النوع من الاستعارة، أو الحركة العارضة للشكل، حتى يجد المجتمع الشكل المناسب له، أو حتى يطور الشكل المستعار إلى شكل يناسبه، أو يبتنيق من الطبيعة الكلية لذاتية التناقض الجدلي الخاصة به. هذا من جهة المجتمع، ومن جهة أخرى يستمر ذلك

١٠٨١
جسر من العهد الروماني على نهر التايمر في
روما. منسج من لبنات حجرية.



١٠٨١

١٠٨٢
منظر إلى الجسر المقترح من قبل توماس
نلفورد على نهر التيس في لندن.
١٨٠١ م استخدم المصمم في انشائه
الجسر لبنات من مادة الحديد الصلب
محصناً بذلك على شكل اللبّات الحجرية
بالرغم من اختلاف خصائص المادتين.



١٠٨٢

النوع الشكلي حتى يكتشف المصمم المعرفة الكافية، أو الظروف الاقتصادية، والاجتماعية،
المؤاتية لخلق الشكل الجديد أو تطوير القديم بصورة تتوافق مع متطلبات المجتمع.

لكن هذه الاستعارة في الشكل، سواء كانت من شكل سابق أو متباعد، أو كانت استعارة
من صناعة إلى أخرى، لا تكون استعارة حقيقية متطابقة، إذ أن ما يستعار، إنما يجري
استعارته من قبل المستعير وفق مفهومه الخاص به، لذلك فإن المستعير إنما يقطف، من
الشكل المستعار، فقط تلك السمات التي يعتقد، هو بالذات، يجداها في الشكل الذي
يصبو إليه هو، عندما يكون الشكل الجديد في دور التكوين. وسيان أن يجري الاقتطاف
بوعي المستعير وادراكه، أم بدون وعي وإدراك منه، فالخصيلة في الحالتين سواء.

فعندما نقل اينغو جونز السنّ النهوضية البلايدوية، من روما إلى لندن، فإنه كان قد استعار
بادراكه العقلاني، بعض تلك السنّ وسبكها مع السمات الانكليزية في تكوين ذلك
الاسلوب الخاص به والذي خلق لانكلترا من بعده. على أن هذا، لم يكن واضحاً في
حينه، للكثير من معاصريه، الذين لم يجداوا في ابنته لا أكثر من نقل حرفي لسنّ النهضة من
روما إلى لندن، وإن كانوا وجدوا النقل بذاته جيداً ومستطاباً بل وضرورياً أيضاً.

ما أن يولد الشكل وينشيت، أي ما أن يصبح إنتاج الشكل ضرورة اجتماعية ويأخذ بالتكرار،
حتى يصبح طرازاً، وتتكون لطرازية الشكل هذا ذاتية خاصة بها تستمر في الوجود ولو بعد
أن يتغير المطلب أو التقنية، وهما اللذان أولدا الشكل بالأصل. وقد يجري على الطراز بعض

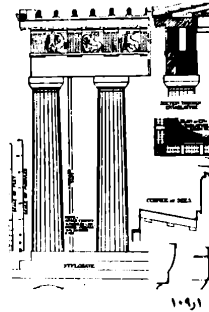
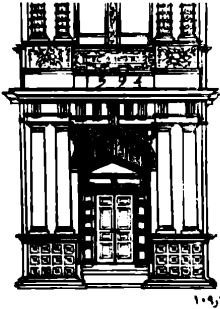
التغيير، أو التعديل، خلال هذه المرحلة، لكنه يبقى مستمرًا في أداء المتطلبات الوظيفية أداءً حسنًا أو رديئًا، إلى أن يتم التغيير النوعي في أحد أو في كلا قطبي العملية (المطلب والتقنية)، وعندئذ يصبح الطراز أحد الموقفات في توليد شكل جديد.

وهكذا يصبح تغيير الطراز ضرورة اجتماعية، لأن للاعاقبة مفعولين: أولها مفعول فكري، إذ تتأخر عملية تكوين وتثبيت القاعدة الفكرية الجديدة للمجتمع والتي هي في طور التكوين أو التطوير.

والثاني مفعول انتاجي إذ تتأخر عملية توليد ذلك الشكل الجديد، الأكثر توافقًا مع العلاقة الجدلية بين المطلب والتقنية وذلك في حالة تغير أحدهما أو كليهما.

ان هذه الظاهرة تكون في أجلي مظاهرها، في المرحلة التي يجري فيها انتقال الطراز القديم إلى الطراز الجديد، وفي المرحلة الحرجة من توليد الشكل الجديد، وهو يعد في طور جنيني قبل ظهوره وتثبيته لبعض طرازًا جديدًا يحمل عمل الطراز القديم.

وقبل أن يقوم الطراز بعملية تحرك عارض، تجري عليه عملية تجريدية من قبل المستعير، أي يتعد الشكل المقصود، المدرك الجديد، من شكلية الشكل الأصل، بعبارة أخرى، يقوم المستعير بعزل الشكل عن خلقه، أي عن المطلب والتقنية. وهذا التجريد لازمة. ودرجة التجريد، أو مداه، يحدد مدى قدرة الطراز في الاستمرار بالتحرك العارض، أو في احياء هذا التحرك، أو تشعبه، أو تشابهه مع عصور أخرى، ومختمعات أخرى. ان مثل هذا التجريد في الشكل، هو الذي جعل الشكل الدوري الاغريقي في نيجان الأعمدة، ينتقل إلى عصر النهضة، ومنه إلى العصر الاليزابيثي في انكلترا، ثم يعاصر المراحل المتعاقبة حتى منتصف القرن العشرين. ويأخذ مختلف الأحجام، والمواقع، والعلاقات، سواء في الأبنية الدينية كالكنايس الصغيرة، أو الكاتدرائيات الكبرى، أو في الأبنية المدنية كالقصور والجسور والأبنية العامة الحكومية، ومحطات القطار والحانات والمساح، بل وحتى المراحيض العمومية.



١٠٩١

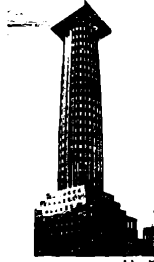
مخطط للصمود الدوري، البارثينون، أثينا، ٤٥٨ ق.م.

١٠٩٢

انتقل طراز الصمود الدوري إلى الطراز الاليزابيثي ويمثل هذا في عواميد مدخل كورهام هول في كنت، انكلترا. ١٥٩٤ م.

١١٠١

استخدم العمود الدوري في الأطار الخشبي المحيط بالمرآة في صالات الخلافة في كيمبرج. سانتوسيس ، في النصف الأول من القرن العشرين.



١١٠٢



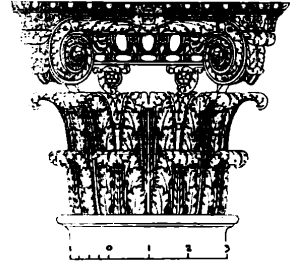
١١٠١

١١٠٢

قدم ادولف لورس في المسابقة المعمارية لبرج نزيون في شيكاغو ١٩٢٢ تصميمًا لنشأ ذي طوابق متعددة قد استمد شكله من العمود الدوري.

١١٠٣

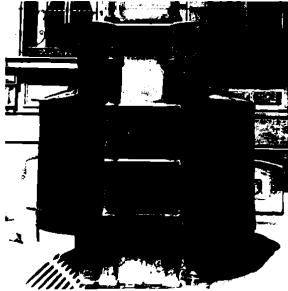
تاج مركب روماني نموذجي.



١١٠٣

١١٠٤

انتقل طراز التاج الروماني المركب إلى الطراز البهري وتتمثل هذا في كنيسة بازي في فلورنسا. تصميم فيليو برونيلسكي. ٢٥-١٤٢٨ م



١١٠٥

١١٠٥

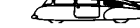
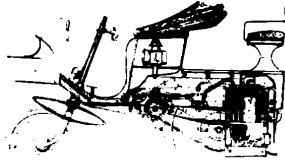
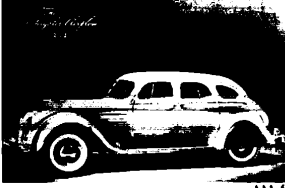
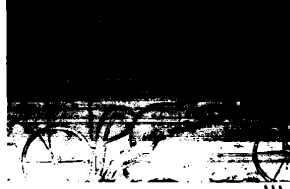
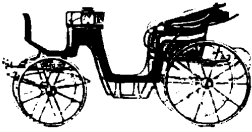
انتقل طراز التاج الروماني المركب إلى عناصر انشائية من مادة الحديد الصلب في القرن التاسع عشر وتتمثل ها في سقوة عامة في أحد شوارع باريس.



١١٠٤

أما عندما يصبح الشكل موعقًا خطيرًا للعملية الانتاجية، فحينئذ يستبدل بشكل آخر، يتوافق مع المتطلبات الجديدة. ان شكل العربة القديمة، قد انتقل بصورة جوهريه إلى شكل السيارة في بواكيرها الأولى، إلى أن تم استبداله بشكل آخر، أكثر توافقًا، مع ما استجد من عوامل، أهمها اثنان: التزايد المتواصل في سرعة سير السيارة، واستخدام أساليب انتاج جديدة، لها خصائص الانتاج الكمي المبكر، ونخط التجميع في مرحلته الأولى.

أما إذا كان التجريد بدرجة عالية من العزل، عن الشكل الأصل، بحيث يصبح الشكل



1117هـ

الجديد مجرد علاقات هندسية، أو رياضية، أو جبرية، لا أكثر فعندئذ، يمكن للشكل أن ينتقل، أو أن يستعار، وبسهولة أكبر، من مجال إلى آخر ولمدد أطول، ويكون حافظاً أشد فعلاً.

وهذه الظاهرة تفسر لنا سبب انبثاق بعض العلاقات الهندسية، أو بعض السنن الهندسية، هنا وهناك، بين حين وآخر، على مدى العصور، وفي مختلف الأماكن. مثلاً: المقطع الذهبي، والصليب اليوناني، والصليب المعقوف، واليد، والشارية، والهلل ... الخ.

أما المثل الحي الآخر فهو نقشه الطرطان، وهي نمط في تشطيب القماش كان في الأصل يرمز إلى القبائل الاسكتلندية. وقد جرد تجريداً ذريعاً، فنقل إلى نقوش في مجالات أخرى كثيرة لا ترتبط بتلك القبائل الأم، إننا الآن نجد هذه النقشة أنى نظرنّا: نجدها في غطاء المائدة المصنوع في اليابان، وفي الزمزمة المصنوعة في الهند، وفي ظهر علبه الشكولاته المصنوعة في الكويت، وعلى بطاقة أبواب السيارات التي تشاهدها في اليمن وهي من إنتاج هونكونغ. بل

١١١٧أ
شكل العربة عند المصريين القدماء كما يظهر في تحت بارز في معهد ايدوس. مصري قديم. بعد ١٣٥٥ ق م.

١١١٧ب
شكل نموذجي لعربة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.

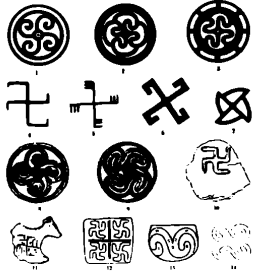
لم يتم أي تغير جوهري في الشكل بين هذا والمستعمل عند المصريين القدماء. إذ أن منطقتي الآيرونياميكية للحركة لم يزل متقاربتين في الحالتين.

١١١٧ج
عربة أنتجت في أواخر القرن التاسع عشر. بالرغم من التطور الوهمي في تويده حركة العربة بقوة بخارية وليس حيوانية استمر الشكل التقليدي للعربة لأن الحركة لم تزل لا تتطلب تغيراً جذرياً في الشكل. أو أن التطور في المطلب لم يصل إلى المستوى المخرج.

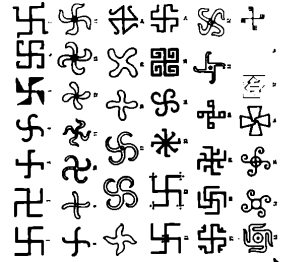
١١١٧د
سيارة كرايزلر. طراز ايروفلو. ١٩٣٤ م. تسمية الطراز بـ «جويان افراء» عند ذاته يدل على رغبة اظهار الشكل الجديدم المشوق الذي يتوافق مع السرعة الجديدة المستهدفة للسيارة.

١١١٧هـ
تخطط بياني بين تطور شكل السيارة من شكل العربة التقليدي إلى شكل مشوق ينسج منطقتي الآيرونياميكية للجمم السريع والمنطلق في الهواء. هياً الجدول المصمم الأمريكي ريموند لروي.

١١٢١
تخطيط بين مجموعة من تنوع الشكل
للصليب المطرف في مختلف المواقع والأدوار
التاريخية.



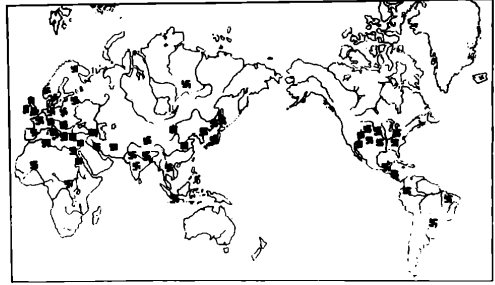
١١٢٢
تخطيط آخر بين امتداد شكل الصليب
المطرف إلى أعماق متزعة.



١١٢٢

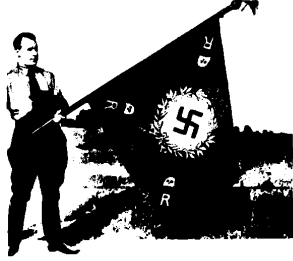
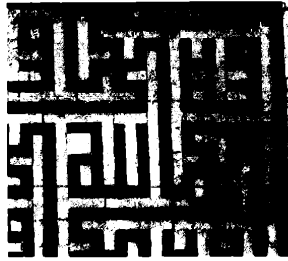
١١٢١

١١٢٣
خارطة العالم تبين مدى انتشار استخدام
الصليب المطرف كقشة أو كرمز في مختلف
الأدوار التاريخية.



١١٢٣

١١٢٤
استخدم شكل الصليب المطرف كقشة
ورمز تظهر الصورة استخدامه كرمز سياسي
معاصر. فهكذا يتغل الشكل ويتعدى
إبعاده إلى حد بعيد عن الشكل والمادة
الأصليتين.



١١٢٥

١١٢٤

١١٢٥
لقد تم تحريم الصليب المطرف واستخدم في
القرن الإسلامي.



اني لاحظت قبل شهرين ونحن وقوف هنا في أحد ممرات سجن أبي غريب لغرض اجراء
التعداد اليومي ، ان من بيننا هناك ٢٤ سجيناً يرتدون الميزل (الروب) كان منها ١٨ من قماش
ذي نقشة طارطانية أو متأثرة بها أي بنسبة ٧٥٪، أفقشة اما من صنع عراقي أو مستوردة،
وبعضها جديد ومتميز، والبعض الآخر غلب عليه الليل فأكل عليه الدهر وشرب.

تقييم العمارة

العمارة فن وعلم في نفس الوقت. أي أن الفن والعلم هما المكونان لظاهرة واحدة هي العمارة.

إنها فن، لأن أحد وظائفها هو إشباع حاجة عاطفية للمجتمع، وإنها علم، لأن هذا الإشباع يتطلب التحقيين، والتحقيين يقوم على المعرفة.

ثم أن العمارة تلبى متطلبات اجتماعية نفعية، فتنفيذ هذه التلبية يتطلب معرفة أيضاً، وإن كانت من نوع آخر. والمعرفة لدى الفرد هي جزء من المعرفة لدى مجتمعه، كما أن عاطفة الفرد هي جزء من عاطفة مجتمعه.

فلابد إذن من تناول هاتين الناحيتين في تقييم العمارة. أي لا بد من تقسيم كل ناحية منها على حدة تقيماً أولياً، وبعدئذ يجري تقييم حاصل كليهما معاً. فإذا أفلحنا بالوصول إلى تقييم موضوعي نكون، بهذا على الأقل، قد خطونا من الناحية المبدئية خطوات هامة في تقييم التكوين المعماري.

فكيف يجري ذلك؟

ففي الناحية الفنية، يجري التقييم باكتشاف أو تحديد كمية اسهام العمارة المعنية في اشباع الحاجة العاطفية للمجتمع. وبعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعاطفة، هذا المطلوب والمتوقع من قبل المجتمع - أي ذلك الضروري اجتماعياً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تقييم الناحية الفنية يجري بتحديد درجة اسهام العمارة المعنية في تطوير، واستفاد، علم الانتاج البنائي. بعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعلم، المطلوب والمتوقع من قبل المجتمع، أي الضروري اجتماعياً.

ولكن وقيل كل شيء علينا أن نسأل ما هو مقياس درجة الاسهام؟ أي كيف يجري التشخيص الكمي للاسهام؟ وهنا لا بد من القول أن يقيم الفرد أو المجتمع لنتاج معماري ما، فإن ذلك الفرد أو المجتمع يواجه ذلك الناتج، كشيء خارج عن ذاته، وذلك عن طريق الرؤية، أي نقل الصور الحسية إلى الاحساسات عموماً أولاً، ومن ثم ادراكها ثانياً.

فالإدراك هو عبارة عن المجموع الكلي المكون من الحقيقية المطلقة والحقيقة النسبية. بعبارة أخرى ان الانسان بصفته الذاتية، إنما يدرك العالم الموضوعي أو الواقع الموضوعي من خلال احساساته. لذا هناك، في كل رؤية أو إدراك، مجابهة بين ذاتية الفرد وبين موضوعية العالم. وبما أن علاقة ذاتية الانسان بالعالم الموضوعي تتكبد منذ الولادة، وبما أن العلاقة هي نفسها قديمة قدم الانسان الأول. فإن الإدراك يتطور من جراء هذين الحالين ويتوسع ويتعدى.

نستنتج من هذا إذن أن الادراك في حالة تطور مستمر، أي في حالة تراكم وتجمع.

وقبل أن نتقدم في تطوير منطقتنا، لابد أن نؤكد على أن إدراك العالم الموضوعي الخارجي، إدراكاً كاملاً، وتاماً، هو أمر غير ممكن التحقيق، وذلك لسببين:

أولها: ان الادراك ينشأ عن طريق نقل الصور الحسية بواسطة الحواس الخمس - بل والبست - وبما أن هذا النقل لا يمكن أن يصل إلى درجة الكمال لأن الحواس نفسها ليست مثل في أداء عملها أصلاً، كما أنها ليست بمثابة الآلة ذات المردود الميكانيكي للعالم الموضوعي. والسبب الثاني، أن العالم الموضوعي الخارجي، هو مجرد ذاته، شديد التعقيد وتنظيمه علاقات متشابكة، وبالنظر لسعته، وتعدد علاقاته المتشابكة المترابطة، فلا يمكن للإدراك أن يلم بها إلماماً كاملاً مهما بلغ من التطور.

ولا أريد هنا أن اطيل هذا الموضوع لأنه يقع في اختصاص آخر، إلا أن الذي أقوله هنا هو أننا إذا قبلنا بالنظرية المادية لمفهوم الإدراك، فنستطيع الاستمرار في تطوير النظرية التي نحن بصدها.

إذن الرؤية أولاً، ثم الإدراك ثانياً، يتألفان في ادراك الحقيقة الموضوعية من حقيقتين: الأولى هي الحقيقة المطلقة، حيث يتطابق فيها الإدراك، وهو ذاتي، مع الحقيقة الموضوعية. والثانية هي الحقيقة النسبية، حيث لا يتطابق فيها ذلك الإدراك الذاتي كلياً أو جزئياً مع الحقيقة الموضوعية. فالحقيقة النسبية هي، بعبارة أخرى، تلك التي تتواجد زمنياً عند عدم تطابق الإدراك الذاتي مع الحقيقة الموضوعية. وتفسير هذا هو أن الإدراك الذي تتصوره ذاتية الفرد، أي الإدراك كما يتصوره الانسان، ولأسباب خاصة به لا علاقة لها بالعالم الخارجي، هو إدراك متصور لا يسنده الواقع الحقيقي.

بيدان، ما هو سبب وجود هذا الإدراك النسبي، أو وجود الحقيقة النسبية، أصلاً؟ أو بالأحرى، ما هي وظيفة الإدراك النسبي في عملية الإدراك عامة؟ ان الانسان، لكي يتمكن من التعامل مع العالم الموضوعي الخارجي، لابد له أن يكمل في تصورات، أو تعبير أدق في ادراكه، صورة العالم الخارجي حتى تصح صورة متكاملة. غير أن الانسان، لا

بملك هذه القدرة، بسبب طبيعة عناصر الاحساس كما أسلفنا. فلكي يد الانسان النقص الحاصل نتيجة تصوره، أو ادراكه غير المتكامل لديه، فإنه يضيف إلى الحقيقة المطلقة التي أمامه والتي حصل عليها، حقيقة نسبية، مضافة لاكمال الرؤية أو الادراك. لكن هذه الاضافة ليست ارادية، كما انها تجري بلا إدراك متقصد، فالاضافة هذه هي عملية تجري باستمرار دون وعي من الانسان. وبما أن الرؤية هي ذاتية أصلاً، لأن الرؤية هي عملية صادرة عن الاحساسات الذاتية، أو تجري عن طريق الاحساسات الذاتية، إذن، فعندما يدرك الانسان العالم الموضوعي الخارجي، فإن هذا الادراك يتألف من حقيقتين، أو بالأحرى، من عالمتين، عالم الحقيقة المطلقة، وعالم الحقيقة النسبية الذي هو مكمل للعالم الأول.

والانسان لا يعي هذا الجمع بين العالمتين، ولا يعي اكمال النقص بالاضافة. ولذلك تظهر له الرؤية وكأنها هي الحقيقة بكاملها وليس غيرها. ولولا هذه القدرة عند الانسان، أي لولا قدرته على اكمال الصورة بالاضافة، لارتبكت صورة العالم الخارجي لديه، ولا استطاع الانسان التعايش مع هذا العالم أي مع الطبيعة.

إذن فالمرحلة المطلقة - بهذا المفهوم المادي - هي عبارة عن ذلك التراكم الكمي، والنوعي، للحقائق المطلقة، والذي يكون بمجموعه جزءاً كبيراً أو صغيراً في الادراك العام للانسان. ولهذا السبب بالذات يتقدم الانسان متطوراً في معالجته للطبيعة. وبعبارة أخرى، فان التراكم المتعاقب الكمي والنوعي للمعرفة المطلقة هو ذاتية معرفة الانسان وادراكه للزمن الذي يحسه المجتمع بالتطور الاجتماعي، وهو الزمن الذي نسميه التاريخ !

ولكن كيف يمكن لنا أن نفرق بين الالمتين؟ بين الحقيقة المطلقة وبين الحقيقة النسبية؟

وهل يمكن الفصل بينهما فصلاً جازماً؟

الجواب هو أن الخط الفاصل بين الحقيقتين، لا يمكن اكتشاف موقعه الفعلي، إلا إذا اكتشفنا جميع مواقع الحقيقة الموضوعية، وهو أمر مستحيل كما أسلفنا. فالحد الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية هو، إذن حد غير مستقر، بل متقل، والسبب في ذلك أنه كلما تزايد عدد الحقائق المطلقة، وتراكمت في الادراك، كلما قل عدد الحقائق النسبية، (والعكس بالعكس)، ويجري التزايد والتراكم في الحقيقة المطلقة بسبب التطور التاريخي المشار إليه، وبعبارة أخرى، ان الانسان هو بالأحرى في تطور وتقدم مستمرين نحو اكتشاف الحقيقة الخارجية أكثر فأكثر، يوماً بعد يوم، منذ ولادته كفرّد من جهة، ومنذ ظهوره البدائي الأول كإنسان اجتماعي من جهة أخرى، فالخط الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، هو بالتالي خط يتقدم باستمرار نحو مركز الحقيقة النسبية موسعاً بذلك محيط الحقيقة المطلقة يوماً بعد يوم في الادراك العام للانسان.

ولكن، كيف نعرف أن لدينا إدراكًا مطلقًا أصلاً؟

الجواب هو أن الانسان يعرف العالم الخارجي عن طريق الاحساس الحقيقي الفعلي للطبيعة. فهذا الشيء حار وذاك بارد ... هذا الشيء خشن وذاك أملس ... هذا الشيء أحمر وذاك أخضر ... هذا الصوت مرتفع وذلك منخفض ... فإذا اعتقد الانسان بالوجود الحقيقي الفعلي لهذه الظواهر بصورة مستقلة عن حواسه، أي إذا كان الماء البارد موجوداً حقيقياً فعلياً سواء أحس به هو أم لا، وعند قبوله بهذا الوجود كحقيقة مفروغ منها، كمرحلة للدراك المادي، وعند قبوله ثانياً، يجعل بعض الظواهر من قبيل البدييات المسلم بها، والتي أدرك أنها حقيقة واقعة، وعند تراكم هذه البدييات، يبدأ عندئذ تراكم المطلقات، وذلك بعد التجربة الحقيقية الفعلية لكل بديية. ونعني بالتجربة الحقيقية الفعلية التعامل الحقيقي الفعلي مع البديية تعاملاً بين الذاتية والموضوعية، مثل $2 + 2 = 4$ ، أو أن الكيلومتر يساوي ألف متر، وان النهر يبعد أربعة كيلومترات، وانه مليء بالماء، وأن الماء تكوين كيميائي معين، ... الخ. فادراك وجود البدييات هو مجرد ذاته اعتراف أو إدراك حقيقي فعلي لوجود الحقيقة المطلقة.

لذا فالنظور العلمي المطلق بهذا المفهوم، هو عبارة عن تراكم البدييات في إدراكنا للعالم الخارجي، ومن هنا تأتي أهمية البديية بالنسبة لنا نحن بني الانسان.

أما الحقيقة المتكاملة، فهي الفرضية العلمية التي جمعت بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، وذلك لغرض التعامل المتعاصر.

لتأخذ احدى الفرضيات العلمية في بناء القوس القوطي. فقد جرى التعامل مع الطبيعة ...

الخ وتراكت المعرفة في التعامل مع الحجر، لحين تلك المرحلة التاريخية، حين تم بناء القوس القوطي المستدق. ولكن لا يوجد في إدراك البناء القوطي حدود فاصلة بين جزئيات الفرضية التي بموجبها يبنى القوس، ولو وجدت تلك الفواصل، لما وجدت تلك الفرضية بكاملها أصلاً. فالبناء القوطي لا يعلم ماذا يفرز، وماذا يعطل، من هذه الجزئيات، والمهم بالنسبة له هو الفرضية؛ المهم المعرفة المتكاملة التي لولاها لما تمكن أن ينشأ القوس أصلاً. أما عملية فرز الجزئيات، المطلقة منها والنسبية، فانه أمر متروك لمرحلة لاحقة تعقب المرحلة القوطية. وهذا هو ما جرى فعلاً في العمارة في عصر النهضة، حين حول كريستوفر رن القوس إلى قبة، إذ جاء تصميمها بموجب معادلات رياضية، والتي جرى بموجبها إلغاء جزئيات كثيرة من الفرضية القوطية السابقة. وبعبارة أخرى أدق، لا يمكن تحديد الخط الفاصل أثناء تجربة الفرضية، ولكن بمرور الزمن، وبنتيجة التراكم العلمي، الذي هو حصيلته تجارب أكثر، تجري عملية الفرز في الفرضية، فتقص بعض أجزائها ويضاف إليها أجزاء جديدة توسع الادراك العام للفرضية التي هي في حالة تطور مستمر.

بعبارة أخرى، أن الفرضية العلمية أو الحقيقة المتكاملة يلغى جزء منها وينقل إلى خانة الحقائق النسبية، أو خانة الفرضيات التي كنا نعتقد بصحتها، أو يجدواها ثم انتفت هذه الجلودى فأصبحت، من بين الفرضيات البالية.

أي أن التطور يقوم بعملية فرز الزائف والاحتفاظ بالمطلق. ولكن عند كل مرحلة تجري إضافة حقائق أوسع. وبهذا يتزايد التراكم ويتعقد في كلا المطلق والزائف. وتستمر عملية الفرز والاضافة، باعتبارها تجسيدا لتجربة الانسان في تعامله مع العالم الخارجي. ويتضح أن بعض المفاهيم كانت زائفة وغير عملية، وأنه قد حل محلها، بالابعاد، أو بسبب استحداث إدراك جديد، ومفاهيم أخرى، أو معادلات وطرق تقنية أكثر عملية، فبرهنة الحقائق الجديدة على أن «القديم» كانت غير صحيحة، أو أن الجديدة هي أكثر عملية وهلم جراً.

وهكذا لا تقدم الانسان - العلم - تدريجياً، وتطورياً نحو إدراك يتضمن حقائق أكثر اطلاقاً، أو ان قسماً من الحقائق السابقة قد أصبحت بديهية فحلت محلها حقائق كانت في السابق فرضية ومستحدثة... الخ.

فلماذا العجز في الفصم بين المطلق والنسبي؟

لأنه لا يمكن في الحياة الواقعية الفعلية، الحياة التي تجري خلالها التجربة مع العالم الموضوعي الخارجي، الفصم بين الذاتية والموضوعية.

ان العارة هي أحد المظاهر الاجتماعية لتطور الادراك. تطوره في الزيادة الحاصلة في تراكم الحقائق المطلقة، والتي استخدمت إلى حد الاستفاد في التنفيذ الانشائي. هذا عندما ننظر إلى العارة، باعتبارها أحد المظاهر الاجتماعية، التي تعكس تطور التكوين المادي الانشائي. بعبارة أخرى عندما تقسم فيها تطور تقنية التنفيذ.

ولكن تقييم العارة يجب أن ينظر إليه من ناحيتين: الأولى - ناحية عامة وهي التطور المطلق، والثانية - ناحية خاصة وهي الأداء النسبي، فعند تقييم العارة خلال حقبة معينة من الزمن، أو تقييم طراز معين منها ومقارنته بطراز آخر، فينبغي اكتشاف مدى التطور في الادراك العلمي الجاري في التنفيذ المادي الانشائي الخاص بذلك الطراز، كما ينبغي تحديد تسلسل هذا المدى في حلقة التطور العام المطلق للمعرفة، فضلاً عن اكتشاف مدى اسهام تلك العارة، أو ذاك الطراز، في إضافة معرفة جديدة خاصة إلى خزين المعرفة التراكم والمستفد في الحقبة المعنية موضوعة الدرس. وذلك بقياس إلى التطور العام في التنفيذ المادي للعارة. وكل هذا دون الأخذ بنظر الاعتبار الظروف الخاصة لنفس تلك الحقبة سواء أكانت اجتماعية أم جغرافية. هذا من جهة الناحية العامة الأولى. ومن الجهة الخاصة الثانية،

فبعد اجراء التقييم يكون ذلك منحصرًا بتحديد مدى استفاد المعرفة المطلقة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في حقبة زمنية معينة. وموقع جغرافي معين. وظروف اجتماعية معينة. أي أن هذا التقييم يجري بمعزل عن التطورات الواقعة في أزمنة وأمكنة أخرى، سواء كانت قريبة أم بعيدة.

عندئذ، وبالالتفات إلى هاتين الناحيتين معاً في التقييم، نكون قد أتينا على مسح التطور العام المطلق، وكذلك على مسح الحلقات الجزئية في التسلسل الكلي، وبهذا نكون قد نظرنا نظرة منصفة، في ذات الوقت حتى إلى التطورات المنعزلة والتي لها قيمتها بحد ذاتها في هذا المفهوم.

بهذه الطريقة، نكون قد أرسينا الأساس لوضع قواعد، نستطيع بواسطتها اجراء تقييم واقعي غير منزحل عن الظروف والتفاعلات للتطور العام والخاص معاً. وبذلك نتبأ الوسيلة التي يمكننا بموجبها أن نقيم مثلاً، الباع القصير في العمارة المصرية القديمة، والعقد الكبير في العمارة الرومانية، وأن نقارن بينهما بشكل مقنع، ومرض، وإلا يصح التباين - بدون تهيئة مثل هذه القواعد والمعايير للمقايسة - واسعاً في التقييمات بين الاسلوبين المذكورين إلى درجة غير واقعية وغير مقبولة.



١١٨١

لقد كان الباع ضيقاً في العهد عند المصريين القدماء. الصورة لأحدى المرات في معبد الكرنك.



١١٨٢

١١٨٢
يظهر الباع في العمارة الرومانية واسع جداً ويدل على معرفة انشائية متقدمة معيد البانيون في روما. تحطيط بيرابري. ٢٠ - ١٢٤ م

كيف إذن، وبموجب هذا التهديد، يمكننا تقييم ذلك التطور النوعي المنطوي على فقرة هائلة، والذي حدث عند تغيير الطراز المعماري الرومانسكي إلى القوطي، وكيف نقيس درجة الاسهام في، أو الاضافة إلى، علم البناء وقد كانت حصيلة استخدامه تغيير العمارة من الرومانسكية إلى القوطية؟

هناك طبعاً عوامل كثيرة فعلت فعلها في هذا الاتجاه، لكننا سنقتصر الاجابة، ونحن بصدد بحث تاريخ العمارة وحده دون سواء على ثلاث مكونات جوهرية: ألا وهي استخدام كل من القوس المستدق، العقد الضلعي، والزافرة. وهذه بالذات هي العناصر الثلاثة التي تكون الطراز القوطي من الناحية الانشائية.

وقبل الخوض في التقييم المعاري، لابد من القول، ان الطراز المعين، لا يتكون من توافر هذا العنصر أو ذلك فيه، بل يتكون بالإضافة إلى هذا التوافر، من استخدام علاقات معينة وترتيب مواقعها، وذلك باتباع معايير خاصة تعود لذلك الطراز بالذات.

وقد جاء توحيد العناصر القوطية الثلاثة في تكوين موحد متجانس ومتراكب ومتشابه في جميع الوظائف الانشائية والجمالية منها.

وقبل البحث في الطراز القوطي ينبغي أن نسأل ما هو المطلب القوطي؟

بل، وبعبارة أخرى، ما هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي اخترع في ادراك الهيئة الاجتماعية القائمة، فكان على العارة أن تلبيه وتشبعه؟ كان المطلب، باختصار، يتلخص بنقل المتعبد من عالمه الدنيوي إلى عالم آخر سماوي ليتسامى فيه. فكيف أشبع البناء القوطي هذه الحاجة؟

جرى ذلك بثلاثة وجوه:

١ - خلق ذبذبة متحركة في الحجر الجامد الخامد، بحيث تصبح كل حجرة من الأحجار، ذات وظيفة، من شأنها طرح الشعور بالوفر الناشيء عن الثقل الحجري. وبذلك يتاح لمن يدخل الكاتدرائية درب نحو حياة متسامية.

٢ - إيجاد حافر يحرك ما هو مستكن في فضاءات الخانات، وأحيازها، فتنبعث منها قوة دافعة تحث المتعبد المذهول نحو شرق المعبد، نحو هيكل المذبح.

٣ - غمر البناء، بشحنة التوتر، وجعل مختلف منظومات البنية، لعناصر البناء وللترابط المرئي، على حد سواء، متشابكة ومتسقة فتندفق منها انسيابات روحانية، تخلق بالمتعبد من حياة الدنيا إلى ربوع السماء.

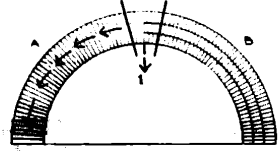
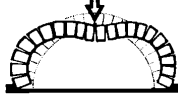
فكيف تمت تلبية هذا المطلب الروحاني المعقد؟ أو بعبارة أخرى، وعندما أخذ هذا المطلب بالتكون والنشوء، ثم بالتبلور التدريجي، فكيف تمت تلبية ذلك تدريجياً أيضاً؟ ذلك أن المطلب والاستجابة له، يتفاعلان سوية، فيكون أحدهما الآخر بصورة متبادلة. ومن غير الصواب القول، ان المطلب يتبلور في معزل، ثم يجري اشباعه على وجه الاستقلال. فواقع الأمر، ان تبلور المطلب هو عملية تدريجية متفاعلة مع عملية الاشباع. ان لكل منها فعلاً على الآخر ورد فعل منه. فالفعل ورد الفعل، بين المطلب والتلبية، يدفع أحدهما الآخر خطوة فخطوة بصورة غير منظورة، حتى الوصول إلى الاشباع أو الاشباع النسبي بتعبير أدق.

لنتصور الآن قوساً نصف دائري، يتكون من عدة لبنات، ويتوجه عماد يثبت من خصرين.

إن القوى (أي الثقل الجاذبي) تنساب في هذا القوس، من رأس العباد إلى اللبئات العليا، وتندرج إلى الجوانب حتى تصل إلى الخصر. ومن الواضح، أنه كلما كانت اللبئات شاقولية الوضع، كلما انسابت فيها القوى انسياباً يسيراً ففوت بذلك القوس. وعلى العكس من ذلك، فكلما كانت اللبئات أفقية الوضع، مالت نحو الانسحاب من القوس فأضعفته.

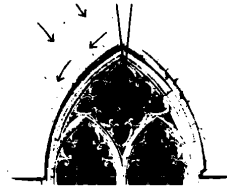
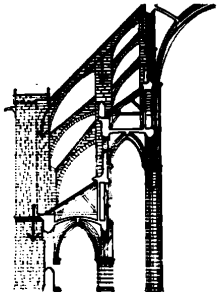
١٢٠١

قوس نصف دائري يتكون من عدة لبئات ومنحرف في الوسط بحجرة عاد الطقد. ومن الواضح، كما هو موضح في الأسهم، كلما كانت اللبئات شاقولية كلما انسابت فيها القوى انسياباً يسيراً نحو المستد.



١٢٠٢

تخطيط بياني يظهر إحدى المراحل المتقدمة في انسياب القوس المستدير عندما يعرض إلى قوى ثقل قدره، ويظهر أن نقطة الضغط في القوس هي وظيفة لبنة عاد الطقد. وذلك لأنها هي أول من تبار وتترك فراغاً في طقم اللبئات.



١٢٠٣

عندما ألقيت حجارة عاد الطقد من القوس أصبح القوس مستديراً. الأسهم في الصورة تظهر الانسيابية الشاقولية، في البنية المستدقة.

١٢٠٤

تخطيط بياني للمقطع في كاتدرائية بروج، فرنسا. ١١٩٢ - ١٢٧٥ م يظهر التخطيط مسار انسياب القوى في الطقد والمستد والزاوية.

فإذا غيرنا القوس من نصف دائري إلى مستدق، أي إذا ألقينا اللبئات في المواقع الضعيفة من أعلى العباد وما جاوره، فقد قوي القوس بكامله.

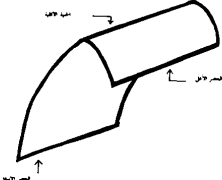
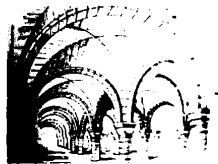
وعندما نجعل القوس مستديراً فإننا نحصل على فائدة كبرى أخرى، إذ نتمكن من رفع، أو خفض، موقع الحنيات دون تغيير في موقع الخصور. إن تغيير ارتفاع الحنية أمر غير ممكن في القوس نصف الدائري. وعندما كان القوس نصف دائري في العمارة الرومانسية كان على المصمم أن يلتزم بالخانة المربعة ليستطيع الحصول على ارتفاع متساوٍ عند الحنية، فيحصل على سقف مسطح. لذا، كان من المتعذر على المصمم أن يقلل مسافة الباع بين الاكثاف.

١٢٠٥

تخطيط بياني يبين استخدام القوس المستدق الذي يمكن المعمار الفرطلي أن يضمن حنية القبة بالرغم من أن هناك اختلافاً في ارتفاع موقع محصري القوسين المتلاقيين في الحنية.

١٢٠٦

عقد من الطراز الرومانسي حيث كانت عانة الطقد مربعة الشكل وذلك للحصول على ارتفاع متساوٍ في الحنية عند التقاء الطقد.

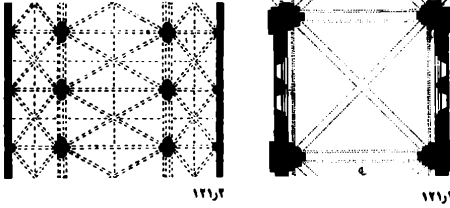


١٢٠٦

١٢٠٥

١٢٠

فلما أقدم المصمم القوطي على تأليف القوس المستدق، تمكن من تصغير الباع في الجوانب عند الجناحين ومن إبقائه واسعاً وأسماً عند الصحن.



١٢١١
مخطط أفني لخانة مربعة الشكل.

١٢١٢
مخطط أفني لخانة مستطيلة الشكل.
لقد تمكن المصمم باستعمال هذا الشكل في القاعدة من الحصول على الخانة المستطيلة ومن ثم بثبيت المستوى الأفني لانطلاق حصر العنود. كما يظهر الصورة اللاحقة.



١٢١٣
تمكن المصمم من تقليل مسافة الباع بين الأكتاف نسبة إلى مسافة باع الصحن عند استخدامه القوس المستدق والخانة المستطيلة.

فبسبب استداقافية القوس مع الاحتفاظ بمواقع الحصور تمكن من الحصول على حنية أفقية وإكمال القوس في الوقت نفسه وبواسطة هذه الطريقة، أصبح من الممكن زيادة عدد الأكتاف عندما تصبح الخانة مستطيلة وليست مربعة. فإذا تضاعف عدد الأكتاف، مع الاحتفاظ بسعة الباع في خانة الصحن، نكون بهذا قد قسمنا الانقلاق المناسبة من عقد الباع إلى عدد مضاعف من الأكتاف، وهذا نكون قد خفضنا مقدار وزن الثقل على الكنت الواحد.



١٢١٤
جزء من واجهة كاتدرائية بيرويه. انكلترا. العهد الرومانسكي المتأخر.
الصورة تبين ملء المسافة بين الأكتاف بجملوان سائدة وهكذا كانت الرافد بالضرورة صغيرة

١٢١٥
عند تقليل مسافة الباع بين الأكتاف إزداد عدد الأكتاف نفسها وهذا تم توزيع الأقال على عدد مضاعف من الأكتاف.

وقد حصل المصمم بهذه الوساطة على شيئين. فقد أصبح من الممكن. أولاً. تحميل الكنف أثقلاً أكثر وذلك بزيادة ارتفاع الصحن. كما أصبح من الممكن. ثانياً. حصر الثقل بفتح نافذة فيه. هذا ما فعله المصمم القوطي في المكون الأول من مكونات الطراز القوطي الثالث. أي في القوس المستدق.



١٢٣١

١٢٣١
صورة تين النورة في الصحن. كاتدرائية
شارتر. تمكن المصمم بفتح كامل مسافة
الباع واستحدثت شياكاً فيه وذلك عندما تم
تعمل الكنف أثقلاً أكثر

أما في المكون الثاني، وهو العقد الضلعي، فقد استحدث المصمم في القوس المستدق أصلاً عند الحنيات، وهكذا خلق العقد الضلعي. لقد كانت عملية الانشاء للعقد الجنبوي في الطراز الرومانسكي تتطلب عند التسقيف قوالب خشبية تحت كامل العقد. وهذا أمر باهض التكاليف وبطيء العمل.

أما بعد استحداث الأضلاع فقد صار انشاؤها أولاً، واستخدمت القوالب الخشبية تحت المستعرضات، تحت القطرية منها فقط، والتي تتحمل أثقالها إلى أن يحف الجص ويستحکم. وبما أن أثقال الضلع خفيفة نسبياً بالقياس إلى ثقل العقد بأكمله، فقد تحقق اقتصاد كبير في كميات الخشب المستعمل، كما تسر تنفيذ العمل وتسريعه، بعد ذلك يجري تكميل العقد باملاء الفراغات بين الضلوع، فيجري بناء قوالب خفيفة متنقلة إلى أن يحف جص ألواح البلاط الخفيفة بين الضلوع. بهذه العملية المتطورة كسب البناء القوطي اقتصاداً في المواد وسرعة في العمل.

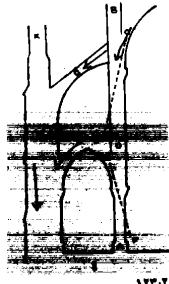


١٢٣٢

١٢٣٢
بما أن الثقال الضلع أخف نسبياً من أثقال
العقد بأكمله. وعندما انحصر استخدام
الخشب كمسند للأضلاع فقط في المرحلة
الأولى من الإنشاء. ومن ثم عملت
الأضلاع ذاتها كمسند للعقد في المرحلة
الإنشائية اللاحقة. يكون بهذا قد تمكن
المصمم من تحقيق اقتصاداً مهماً في
استخدام الخشب السائد.

١٢٢

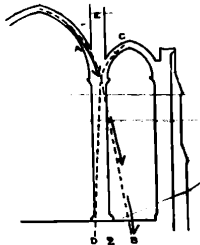
أما المكون الثالث فهو الزافرة. وهي نصف قنطرة يدعم بها عادة كتف الصحن المرتفع وتجلس هي على كتف أو أكتاف الجناح، وبهذا ينساب جزء من ثقل عقد الصحن المرتفع إلى أكتاف الأجنحة، وبهذا يخف ليس فقط الثقل المركز على أكتاف الصحن، بل تنتقل كذلك القوى الأفقية من عقد الصحن عن طريق الزافرة الأفقية نفسها إلى أكتاف الجناح.



١٢٣٢



١٢٣١



١٢٣٤



١٢٣٣

١٢٣١

الزافرة هنا نصف قنطرة تدعم كتف الصحن وذلك بانساب بعض القوى من خلالها إلى مسند خارجي. كاتدرائية بروفه. فرنسا. بين ١٢٤٧ - ١٥٦٨ م.

١٢٣٢

تخطيط بياني بين توزيع وانساب القوى العالقة عن مكنة الاكثاف بواسطة استحداث الزافرة كمنفذ منطقي لهذه القوى.

١٢٣٣

زافرة تسد الكتف الوسطي عن طريق نقل بعض قوى ثقل الأضلاع إلى كتف خارجي. وتقوم القنطرة المستقلة بوظيفة الدعم للكتف الخارجي. عن طريق تحميلها ثقلها له. مصل هيري السابع في كنيسة وستمنستر. لندن. اوائل القرن السادس عشر.

١٢٣٤

تخطيط بياني يظهر انساب القوى التي طاقت قدرتها على تحمل المسد. السهم يشير إلى الزلاقي القوى عن مركز جاذبية المسد.

بهذه الطريقة تمكن المصمم القوطي من زيادة ارتفاع الصحن وتوسيع باعه، وفي الجدول الآتي تتجلى مكنة المصمم المتزايدة في رفع عقد الصحن:

وقد تجل هذا المنظوم وبلغ الذروة في خصائصه وانسجامه، وذلك في كاتدرائية ايمان (١٢٢٠ - ١٢٨٨) في فرنسا. فيها قد تحررت هنا الباعثات بين الاكثاف، وقاض النور من الزجاج، ودنت السماء من الأرض حتى امتزجت بها وأصبحت جزء منها، فتصاعد العقد متوهجاً أو قد اسندته الزوافر تمد أذرعها فوق الجناحين الجانبيين بحجّ مرتفع، فإذا بهيكل البناء يتوازن، ولكن توازن الأضداد. ذلك أن الأعمدة قد وثبتت صاعدة، فيسندها في تصاعدها باع الصحن المرتفع بثلاثة أضعاف ارتفاع العقد. ولم يكتف المصمم القوطي بهذا، فقد لفت حول الأعمدة حراباً، غيجلة، رشيقة، فانصببت شاقولياً، فإذا بالأعمدة عبارة عن حزم ممشوقة يتذبذب فيها ابقاع سريع متكرر، يردد تكرار الأقواس، والعقود

الكاتدرائية	مسافة باع الصحن بالقدم	مسافة ارتفاع الصحن بالقدم	نسبة ارتفاع الصحن إلى عرضه	تاريخ أو عهد الانشاء ميلادي
غلوستر - انكلترا	٣٤	٦٨	٢ : ١	٢٩ - ١٣٣٧
اكستر - انكلترا	٣٤	٦٩	٢ : ١	متنصف ١٤ عشر
ويلز - انكلترا	٣٢	٦٧	٢٫١ : ١	١١٨٠ - ١٤٢٥
ونجستر - انكلترا	٣٢	٧٨	٢٫٤ : ١	١٢٣٥ - ١٢٠٢
صولزبري - انكلترا	٣٢	٨٤	٢٫٧ : ١	٢٠ - ١٢٥٨
وستمنستر - انكلترا	٣٥	١٠٣	٢٫٩ : ١	٤٥ - ١٢٦٩
شارتر - فرنسا	٤٦	١٠٦	٢٫٣ : ١	١١٩٤ - ١٢٦٠
بورج - فرنسا	٤٦	١١٧	٢٫٥ : ١	١١٩٢ - ١٢٧٥
ايمان - فرنسا	٤٦	١٤٤	٣ : ١	٢٠ - ١٢٨٨
بوفيه - فرنسا	٤٥	١٥٠	٣٫٣ : ١	١٢٤٧ - ١٥٦٨
كولون - ألمانيا	٤١	١٥٥	٣٫٨ : ١	١٢٤٨ حتى
				١٩ عشر

١٢٤١
جدول بين نسبة ارتفاع الصحن وسعة باعه. ويظهر كذلك بأن المصمم في العهد القوطي كان يوق زيادة ارتفاع الصحن. فبينما كانت النسبة في الكاتدرائيات الأوائل هي حوالي ٢ : ١ ارتفعت هذه النسبة حتى بلغت ذروتها في كاتدرائية بوفيه. فرنسا. إلى ٣٫٨ : ١ ومن بعدها في كاتدرائية كولون. ألمانيا. إلى ٣٫٨ : ١

١٢٤١

للخانات المتسلسلة فكانها أحراش من حراب مسلوقة في صفين متوازيين، بينها شيء يبدو كالسراط في أذهان المتعبدين، بل صفين متضادين: صف من القوى الشاقولية المخلقة بهدوء نحو العلياء، وصف من ايقاع صامت متكرر يقود بتسلل طروب نحو فجر يزدهي بالنور، نحو شرق المعبد، حيث المذبح. وإذا بالقوى التي أوت في السرر قد أخذت تنساب مرة في اضلاع العقد المستعرضة وأخرى في القطرية منها وثالثة في الشعيرية، كما لو انها روافد تجري فيها القوى إلى أن تنوي في الأرض، خامدة، لا تعترضها تيجان الأعمدة وما يلفها من حراب.

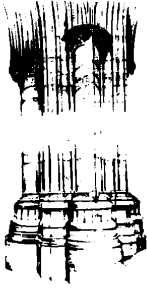


١٢٤٢

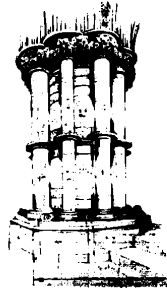
١٢٤٢

صحن كاتدرائية كولون. ترتفع نسبة عرض باع الصحن إلى ارتفاعه ٣٫٨ : ١

١٢٤



١٢٥٢



١٢٥١

١٢٥١

تلصق الحراب حول المساند فتشخ عالياً في
أضلاع العقود المستعرضة والقطرية
والشعيرة قسم القديس. كاتدرائية ايل.
انكلترا. المعهد الانكليزي القوطي المبكر

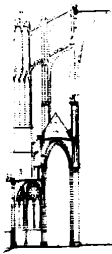
١٢٥٢

مسند مع الحراب
حيز الكوروس. كاتدرائية ايل. انكلترا.
المعهد الانكليزي القوطي المتأخر

لماذا هذا التوازن بين الأضداد؟ لماذا هذا التوجه الثابت في الرجاء؟ لاهام القلوب بالخشوع
وللء الصدور بالعقيدة، فتطلع القوطيين لم يكن نحو اكتشاف الحقيقة، بل نحو العثور على
برهان لتطابق العقيدة مع الوحي. إذن فتفاعل العناصر المكونة للعمارة القوطية قد حصل
لتحقيق توازن بين ضدتين، فينشأ عنه بالنتيجة تطلع ملهم نحو تطابق وتناغم مع الغيب.

وإذن أيضاً، فتفاعل العناصر هذا لم يكن فقط بالأمر الاقتصادي والعملي، بل قد تم
توظيفه لاثارة العواطف، العواطف الانسانية والاجتماعية. فبها ما يخمد ويتلاشى مع
الظروف التي خلقته، ومنها ما يتخمر باحساسات جالية تجريدية. لذلك فإن المرء، المؤمن
والمليح على السواء، يقف في حدائق صولزبري أو فوق سطح نوتردام أو في باحة ايمان أو
تحت زجاج شارتر، وقد بهت مأخوذاً بالجمال الانساني المحيط به وشحن بالارهاق.

وسنجانب الدقة إذا توقفنا عند هذا الحد في التحليل واكتفينا بالقول بأن التفاعل الحاصل
بين العناصر المكونة قد ولد عمارة ثم حفزت هذه بدورها بعض العواطف الاجتماعية.
فالظاهران الوظيفيتان: النفسية والعاطفية، تخلق أحدهما الأخرى، وذلك بتفاعل داخلي
بينها، مستمر ومتعاقب إلى أن يختم في منشاء ما، فيصبح بمثابة التجريب لتفاعل لاحق ثم
يغدو واحداً من مكوناته. وهكذا تتسلسل التفاعلات المتعاقبة إلى أن يستنفد الطراز كامل
قواه فيخور، كما حدث فعلاً في كاتدرائية بوفيه في فرنسا (١٢٢٥ - ١٥٦٨)، فكانت كلما



١٢٥٣

١٢٥٣

مغطط بياني لمقطع عرضي في كاتدرائية بوفيه
في الشيفة. ويظهر كيف استغذ المصمم
كامل مكتة الطراز في رفع العقد إلى حدود
قد قربت الأسيار الانشائي.

تشاهقوا بها، خذلتم، وتهوت مهارة إلى الأرض.

ان تقييم الناحية العاطفية في العارة، أو تقييم الفن الموجود فيها، لا يجري باكتشاف أو تعيين نسبة المعرفة المطلقة التي استنفدت كما هو الأمر عند تقييم الناحية العلمية، بل المسألة هنا هي ما هو مدى اسهام العمل الفني في اشباع الحاجة العاطفية الموجودة في المطلب الاجتماعي. بعبارة أخرى أن المسألة هي ليست مدى الاضافة من المعرفة للعلم الموضوعي المطلق، بل هي مدى قدرة تلك المعرفة على اشباع عاطفة معينة كجزء من المطلب الاجتماعي لمجتمع ما ذي مكانة تاريخية، أي أن أهميتها مشروطة أو متأثرة بالتطور التاريخي العام. هذا إضافة إلى درجة اشباعها للعاطفة الانسانية العامة.

فلاسطورة اليونانية، إذا نظرنا إليها اليوم، نجد أنها لا تتطابق مع الواقعة الموضوعية للمعرفة الحديثة. ولكن تقييمنا للفن اليوناني إنما يقوم على أساس تخمين درجة مكنة الفنان اليوناني على اشباع عاطفة المجتمع اليوناني نحو مآثر وآسي ومخاطرات وغراميات لأبطال وآلهة الاساطير، وهي أساطير كان المجتمع اليوناني يؤمن بصلاحياتها. فالمسألة هنا، إذن، هي في هذه الحالة أو حسب هذا التقييم ليست درجة الاضافة من الحقائق والمعرفة بل هي عبارة عن اشباع عاطفة، ولذا تمكن اليوناني الفنان أن يبلغ، بالنسبة لمجتمعه، ذروة التعبير العاطفي في اساطيره، وأن يشبع العاطفة في تماثله ورسومه، وأخيراً أن يشبعها في أم الفنون كلها وجامعة شملها ألا وهي العارة وأياما اشباع. ان الفن هو موقف انساني من الطبيعة. وهو موقف عاطفي، فالانسان كما اسلفنا بكل في ادراكه الصورة المرئية سواء للطبيعة أو للمجتمع.

لكن هذه الصورة تتضمن من الحقائق النسبية القليل أو الكثير حسب الأحوال، كما تتضمن من الأمور ما يجهل المرء حقيقتها الموضوعية، وهو لا يريد، وعبارة أدق، غير قادر على تفهم كامل حقيقتها، لكنه لا يدري انه يجهلها ولا يريد أن يجهلها. هنا يقوم العقل الانساني بتكلمة الصورة من صلب خياله وتصوراته، فيضيف إلى المعرفة الموضوعية تلك التصورات المشحونة بالعاطفة. وهكذا يتكون موقف الانسان العاطفي، وهكذا يجعله معه.

فالمسألة في المجال الفني، إذن هي ما هي مهارة الفنان، أو حذق الطراز الفني، في اشباع العاطفة الكامنة في الانسان؟ العاطفة التي اخترت فأصبحت جزء من مطلب الحقبة المعنية؟ وبما أن المجتمع هو حلقة في تسلسل متعاقب من التطور الاجتماعي، فهو يكن عواطف انسانية متراكمة إلى مدى الاحقاب وتدب في التطور العام. فالفن يشبع العاطفة العامة المنتقلة للمجتمع، والمترابطة فيه، كما يشبع العاطفة الخاصة بتلك الحقبة بالذات. فا هو مقدار أو نسبة اشباع هاتين العاطفتين المزدوجتين المترابطتين معاً؟ أما إذا زالت متطلبات العاطفة المشروطة تاريخياً فقد زال معها الحس تجاه العمل الفني المعني والذي أتى أصلاً لاضفاء تلك العاطفة المشروطة والوقتية. وبزوال مطلب ما، يحل محله مطلب آخر قد تكون

متطلبات ووظائفه العاطفية نقيضة للمطلب السابق.

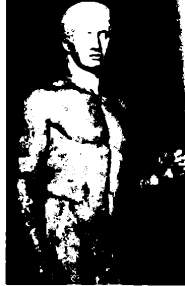
أما الذي يستمر في العمل الفني إلى الأزل فهو تلك العاطفة الانسانية العامة المترابطة، والتي بموجبها، تقوم المجتمعات بتقييم فنون مجتمعات سائفة، هذا إذا كانت قادرة على التقييم الموضوعي أو بقدر قدرتها على التقييم الموضوعي. أو التعاطف المتوافق أو المنسجم. لذلك، فإننا حين ننظر إلى العارة الاغريقية أو العارة القوطية، حتى إذا كنا لا نؤمن بالمفاهيم الروحانية والدينية لتلك العصور العابرة. بل حتى ولو كنا لا نعرفها قط. فإننا نستطيع - وبقدر نحرزنا من معتقداتنا المضادة لتلك المفاهيم - أن نستمع فنشبع عواطفنا، إذ نهل من العاطفة الانسانية العامة الكامنة في كل العصور، عاطفة الانسان في تطوره الاجتماعي وفي تطوره البشري نحو فهم الطبيعة.

وإلا فكيف نفسر موقفنا من الجسم اليوناني الجميل؟ ألسنا نصبو حقاً وعلى الدوام إلى الجميل وإلى الجسم الجميل؟ بل كيف نفسر موقفنا من زجاج شارتر عندما ننظر الى تصاوير الانبياء والملائكة فيه؟ أليس ذلك لأننا نجد في رسوم الزجاج هذه تعابير انسانية موحية تنقل العاطفة من مادة الجسد اللصيقة بالتراب إلى جوهر الروح المتسامية في فضاء فسيح، فلما نصبر شعاعات الضوء تنفذ حمراء وزرقاء كالسهم الملونة، ولكنها تقف فجأة في الزجاجات كما لو أنها نور مجوس في مصباح نشعر بالاراهاف يمتلك علينا حواسنا جميعاً حتى لا نكاد أرجلنا تقوى بعد ذلك على حمل الثقل الضاغط من أجسامنا. اننا نشعر بكل هذا لأننا نؤمن كما كان يؤمن القوطي، بل لأننا نتحسس العلاقات الجمالية الشائعة في ملامح الانبياء والملائكة، ملامح الأحران والأفراح في اشتباك ثر. ألسنا نحن بني الانسان لما نزل نصلو إلى الأفراح، بعد الاتراح؟ وكيف لا نقرأ بلاغة الاحزان على تلك الملامح، وما أحرزنا سوى حلقة من سلسلة حلقات في تطور الانسان؟

لكن هذا الموقف العاطفي الذاتي نحو الطبيعة والمتلازم مع الموقف الآخر الموضوعي العلمي، قد أخذ بالتضاؤل بسبب التطور العلمي. على أنه رغم تضاؤله قد أخذ في الوقت نفسه يتهدب ويتشذب. إذ أصبحت لدى الانسان المكنة على تقليل التفسيرات العاطفية للطبيعة والمجتمع



١٢٧٢



١٢٧١

١٢٧١

نثال يوناني. العهد الكلاسيكي. حوالي ٤٥٠ ق.م. متسخ روماني يدل على معرفة عقلانية واسعة لجسم الانسان.

١٢٧٢

نثال للسيد المسح يظهر الوجه مليء بالعاطفة الرمزية اضافة إلى القسم الجمالية التي تكن فيه. كاتدرائية شارتر. فرنسا.

بسبب التطور العلمي الجاري. غير أنه. ومهما بلغ تطور الموقف العلمي لدى الانسان فإنه سيبطل غير منجمد من العاطفة. ذلك لأن الانسان كما أسلفنا لن يتوصل إلى اكتشاف العالم الخارجي. بما في ذلك الطبيعة والمجتمع. اكتشافاً كاملاً. وبالتالي سيبقى للعاطفة دورها في ملء الفراغ بالحقائق النسبية لاكمال المعرفة الضرورية للتعامل مع العالم الخارجي.

ان بقاء العاطفة التي تملأ الفراغ. بالإضافة إلى التذبذب المتواصل والحاصل في العاطفة الانسانية المجردة ذاتها، هو الذي يفسر لنا بعض خواص الاشكال الفنية بمنزل عن التطور العلمي الحديث المعتمد على رياضيات متقدمة جداً. وإلا كيف يمكن تفسير جمالية الخناح الأمامي لطائرة الكوميت؟ أو جمالية الدفة في الباخرة الزيراث الثانية؟ أو الأجسام الأخرى المشوقة من نتاج الصناعة الحديثة؟

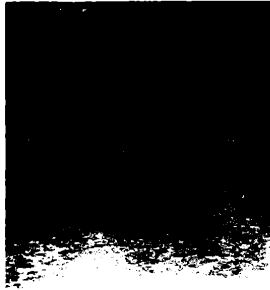
أو بالأحرى كيف يمكن تفسير الطابع الخصوصي لتلك الأجسام المنتجة. والشبيهة ببعضها من حيث الأساس، عندما يختلف ذلك الطابع باختلاف المنشأ؟ كيف نفسر الاختلاف في طابع التصميم الانكليزي والفرنسي والاملائي والأمريكي وهو قد اعتمد على السواء على نفس الرياضيات المتقدمة؟ صحيح أن التصاميم المتعددة المنشأ قائمة على أسس علمية ورياضية متقاربة دولياً. ان لم نقل متشابهة، ولكن التصميم الالماني المشوق يأتي دائماً مختلفاً من التصميم الفرنسي، وهلم جراً، ولا تفسير لذلك إلا بسبب العاطفة التي يفرغها المصمم في تصميمه، فالمصمم الالماني يفرغ في تصميمه عاطفته الالمانية، والمصمم الفرنسي يفرغ عاطفته الفرنسية وهكذا... فالشكل مهما سبقه أثناء العملية التصميمية من خطوط بيانية ومعادلات رياضية، وهي كلها علم مباح في الأوساط العلمية الدولية، وعلم معروف للجميع، ومستخدم من قبل الجميع، فانه (أي الشكل) يصب فيه، هذا القدر أو ذاك، من القرارات التصميمية التقديرية، أو بعبارة أدق اللاعلمية، والتي تكمل الرؤية لدى المصمم. ان هذه الاملاءات العاطفية اللاارادية، اللامدركة، ثم المجموع الكلي للرؤية ذاتها، هو الذي يفسر لنا تلك الظاهرة في خصوصية الطابع في الناتج الصناعي الحديث على تنوع هذا الطابع الخصوصي وتعدد.

١٢٨١

تتال بعنوان «الله حرب ياباني». ١٩٥٨. للنحات ادوردو بالونسي. الشكل مليء بالقيم الجمالية غير تلك التي يجدها في وجه المسيح في تماثيل كاتدرائية شارتر في القرن الثالث عشر حيث أن القيم الجمالية هنا تصعد أمامنا دون اللجوء إلى الرمزية الوظيفية.

١٢٨٢

رسم للفنان الفرنسي موزيه. ١٩٠٤ م. كان ظهور الانطباعية في الفن لفترة جريئة نحو تجريد الفن من الوظيفية.



١٢٨٢



١٢٨١

إن هذا هو الذي يفسر في الوقت ذاته القفزة النوعية المعاصرة نحو الفن التجريدي. أو بالأحرى يفسر تطور الفن الحديث عامة نحو العاطفة المجردة بدلاً من بقائها مثقلة بالوظائف النفعية. الاعلامية منها والعقائدية وغيرها، كما كان شأن الفن التعبدى مثلاً في العصور القديمة.

ان الفن التجريدي الذي تحور من الوظيفة النفعية: قد أصبح في مكنته أن يتسامى باشباع عواطف انسانية مجردة. وإلى حد كبير عن النفعية الزمنية. لذا فان الفن في دور قفزة عاطفية نحو فن من نوع جديد كلياً يختلف في تهيئته ورفعته من الفنون السابقة.

كانت المجتمعات السابقة، والبدائية منها خاصة، غير قادرة، وإلى حد كبير، على تقييم الناحية التجريدية في الجمالية. فقد كان تقييمها نفعياً صرفاً. وبعبارة أدق. كانت الناحية النفعية هي التي تحظى بالقسط الأوفى من التقييم الفني ومن الاستمتاع الفني، فكانت هذه الناحية النفعية تنعم على الناحية التجريدية إلى حد عظيم.

أما الآن، وبعد أن تقدم الانسان وتمكن من ادراك العالم الخارجي الموضوعي بموضوعية متزايدة ومتوسطة، فانه قد تمكن كذلك أن يفصم، وإلى حد كبير، الناحية النفعية من الناحية العاطفية الكامنة في الناتج الفني، وذلك كجزء من موقفه في التطور الحاصل في نظرتة التفاضلية، فأصبح بهذا الفصم وبهذا التحرر من النفعية قادراً على التمتع بالشيء بحد ذاته بصرف النظر عن منفعتة، وبعبارة أخرى قادراً على التمتع بالتجريد الانساني المتراكم، أو على تفسير وترجمة التجريد دون غيره. هذا إذا كان الفرد قد تعلم قراءة سنن الفن التجريدي وهذب نفسه لترجمتها. فالموضوعية بحد ذاتها غير كافية بأن تضع الفرد في المحل المناسب لقراءة الفنون وفهمها ما لم يجد في تعلم قراءة سننها.

كانت النظرة للشيء في السابق نظرة نفعية، أي أن المجتمع كان ينظر إلى تحف زمانه لا لكي يثير عاطفته الانسانية، بل حتى عندما كان الأمر كذلك، فقد كانت حصة عاطفته المجردة قليلة نسبياً. انه كان ينظر إلى التحف باعتبارها مادة نفعية، أي باعتبار فائدتها أو وظيفتها النفعية بالنسبة إليه، والتي يمكن استخلاصها منها لتضاف إلى متطلباته الاجتماعية. وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بعملية تعقيم على الانسانية المجردة التي لا منفعة فيها أو إذا كانت المنفعة متباينة مع متطلبات المجتمع.

ان ادراك الانسان البدائي لا يكون بدون تحيزٍ نفعي، أي أن البدائي لا يفهم الظواهر إلا وهو ينظرها بمنظار المنفعة. ثم بدا الادراك يتطور وأخذ التحيز يتلاشى وصار التفاضل العلمي يتلور بالعلم الحديث، فتمكن المجتمع أن يتعاش مع التشخيص الفردي، تعاشاً واقعياً، لذلك فإن الأساليب المعاصرة في الفن، كالانطباعية ثم التكميلية فالتجريدية والسريرية والمستقبلية، ما هي إلا مظاهر فنية رديفة لتطور التشخيص الفردي، بعد التحرر من النفعية

البداية ومن الضرورة العمياء. على أن نتاج الفن التجريدي هو حتى الآن ليس سوى بشرى ما سيتمخض عنه المستقبل. فهو لما يزل في طور طفولته الأولى ولا يزال نتاجه معزولاً نسبياً عن المجتمع من حيث ادراكه الصحيح له. ذلك لأن تطور الفن التجريدي وتوسع آفاقه مرهون بتطور التشخيص الفردي ذاته وباسترخائه.

فحيناً أعيد جمالية الفن الاغريقي الكلاسيكي من قبل البرجوازية الايطالية. لم يمر هذا الاكتشاف. ولا تقبل هذا الفن. بمزول عن الوظيفة النفعية في خلق سنن فنية جديدة لارساء صرح العقلانية النهوضية ضد الروحانية الدينية. بعد ذلك تطور هذا الموقف الموضوعي. فجاءت الانطباعية في الفن وكانت بمثابة الدليل الطبيعي للركائب المتقدمة. فيه قفزة جريئة لتلها قفزات، ومن ثم اختمر التطور في التكميلية فاللاموضوعية كالفن التجريدي. والمدرسة البنائية في العارة.



١٣٠١

١٣٠١

منظر للترين الداخلي لدار وليم موريس.
لقد اتفق وليم موريس إلى الرجوع للحياة
الريفية البسيطة كما كانت في القرن
الوسطى. فأخذ بانأج العناصر البنية
كالأثاث وغيره بنفسه ونفسه.

١٣٠٢

مقترح تصميم بياني لحريفة براقدا في
موسكو. ١٩٢٤. تصميم الاخوة المعاريين
فرن. يمثل هذا التصميم امتداد التكميلية
إلى فن العارة ويصل هذا بالمدرسة البنائية
في الاتحاد السوفيتي في العشرينات.



١٣٠٢

ان عصر النهضة قد بزغ كظاهرة في تزامن فكري مع الاغريق والرومان في جميع فروع المعرفة سواء في الفلسفة أو العلم أو القانون. وكان الفن أحد مظاهر ذلك التزامن. فجاءت الجمالية الكلاسيكية كتحصيل حاصل، لا كهدف بطمح إليه.

وئمة مثل تاريخي آخر. فبعد دخول المفاهيم النهوضية إلى انكلترا، وذلك في العصر

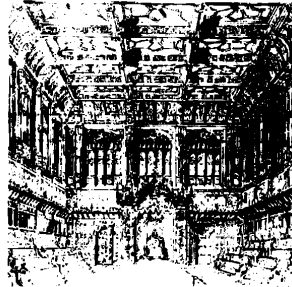
١٣٠

اليقوي . انضح لبعض الناس أن التطور الصناعي قد ألقى بانكلترا في اتون اليأس والشقاء والتلوث البيئي . سواء في المدينة أو في الريف . فوجد هؤلاء أن الفن الكلاسيكي قد ساهم في هذا التدهور الذي بلغ الذروة في منتصف القرن التاسع عشر . عندئذ اعيد «اكتشاف» العارة القوطية فاعتبرت عمارة تمثل الروحانية والريف الجميل الخالي من التلوث . والمجتمع الخالي من الشقاء . إذن لم يكن انتقاء الجمالية القوطية من قبل دعاة هذا الفن لدواعي جمالية لا غير . بل كان لرفض الكلاسيكية كرد فعل ضدها ، حتى أن تلك الجمالية النهضوية قد نعتت بالوثنية .

هكذا تولدت مدرسة جون رسكن (١٨١٩ - ١٩٠٠) بما فيها من تعظيم للروحانية وتقديس للتطهر المترم (البيوريتاني) . واعقبها مدرسة وليسم موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) الذي التمس الرجوع إلى الحياة الريفية المبسطة المسترخية ، كما كانت في القرون الوسطى . حين كان الحائك ينسج ملابسه ، والاسكافي يصنع حذاءه . لذلك فان الجمالية القوطية للمعمار يوجن (١٨١٢ - ١٨٥٢) ، وكذلك جمالية رسكن ، وجمالية موريس ، كانت نتيجة تفاعلات اجتماعية معينة ، وكان موقفهم موقفاً اجتماعياً نفعياً ، ولم تكن جماليتهم فنية مجردة .



١٣١٢



١٣١١

١٣١١
منظر للتصميم المقترح لقاعة مجلس اللوردات في وستمنستر في لندن من قبل المعمار يوجن . ٣٦ - ١٨٣٧ م .
تمثل التصميم رجوعاً وقطافية لا يمكن تبريرها من الناحية الانسانية .



١٣١٣

١٣١٢
اوغستس وليي يوجن . ١٢ - ١٨٥٢ م .

١٣١٣
صورة لجسم الانسان عل جدارية من العهد الروماني تظهر معرفة دقيقة وعطالية واسعة . إلا أن هذا الفن يرجع إلى طراز قد أصابه بعض الانحطاط العاطفي .

إذن وبعد أن يتحرر المجتمع من النظرة النفعية ، ومن الضرورة العمياء ، فانه عندئذ فقط

سيتمكن من النظر للجالية نظرة موضوعية حقة. وبعبارة أدق. سيتمكن من النظر إلى التاريخ الناتج نظرة بقرأ بواسطة أبعاداً انسانية مجردة، مسترخية متسامية عن النفعة. ويصبح تقييمه خالياً من الشوائب الفكرية المشروطة زمنياً، تلك الشوائب الفكرية التي ترسب عن الضرورة العمياء، سواء كنا مدركين لها أم غير مدركين.

ان مقدار المعرفة الموضوعية المطلقة ودرجة اسهامها في تطوير العارة هي التي يتعين أن يجري بموجبها التقييم. وهذه الدرجة هي ذاتها ليست مجردة عن واقع التطور الاجتماعي / العلمي.

ان هناك مرتبتين في الاسهام. الأول، هي المقدار النسبي في استفاد العلم وتطوره بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في موقع معين. والثانية، هي المقدار النسبي في استفاد العلم وتطوره بالقياس إلى التطور العلمي العام لتاريخ الانسان. وبالالتفات إلى هاتين المرتبتين، يمكننا ليس فقط تقييم الاسهام التقني بالقياس إلى التطور العام، بل يمكننا كذلك تقييم التطور الفني على المستوى المحلي الضيق، أو على المستوى القومي الفسيح، تقييماً موضوعياً، آخذين بنظر الاعتبار الظروف الاجتماعية، التاريخية، لقطر ما أو لمنطقة بأسرها في ظروف معينة فكرية، أو جغرافية، أو اقتصادية، أو غير ذلك من الظروف المؤثرة.

لذلك فإن تقييماً موضوعياً للعارة التقليدية في اليمن مثلاً، إذا أُجري في منتصف الخمسينيات من هذا القرن، فإنه يجب الأخذ بنظر الاعتبار التطور العلمي والفني في اليمن في القرون السابقة بمعزل نسبي عن التطور في المواقع الأخرى، لأن اليمن كانت منعزلة اجتماعياً عن العالم المتطور بسبب ظروف خاصة. أما إذا جرى التقييم بمقارنة تلك العارة دون ملاحظة هذه الناحية من التطور التقني المقارن في البناء ولنفس الحقبة الزمنية فإنه يكون عندئذ تقييماً غير موضوعي. بعبارة أخرى لا يجري هذا التقييم بالمقارنة بين صنعاء وروما مثلاً في حقبة زمنية واحدة. ان مقارنة روما في تقييم التطور التقني تجري مع لندن ونيويورك مثلاً.

ولكن، هل يجري عزل صنعاء لغرض التقييم عزلاً كاملاً؟

كلا. إذ لو كان تقييم صنعاء يجري بمعزل كلي عن التطور العام، فإنه يكون كذلك غير موضوعي. ولكي نجعله موضوعياً علينا اجراء التقييم بمعزل عما يجري خارج اليمن، ولكن وفي ذات الوقت، علينا اجراءه وفق خلفية التطور التقني العام، فضلاً عن خلفية مواقف أخرى كانت قد انزلت لسبب أو لآخر، ومجتمعات أخرى في فترات تاريخية سابقة لكنها مشابهة للفترة التي تمر بها اليمن. وهذا يكون قد انصفنا صنعاء، واصبح تقييماً أيضاً موضوعياً ومستنداً إلى المعايير الخاصة والعامّة في التقييم.

وعلينا أن لا ننسى بأن المعايير التقييمية هي ليست مجرد عدد من المفردات العلمية في تقنية البناء مقابل مجموعة أخرى. فها هي درجة اشباع المطلب الاجتماعي في استفاد وتطوير المعرفة

المثورة في عصر ما. في هذا القطر أو ذاك؟ ان المعرفة في جسم الانسان عند الرومان، كانت أكثر تقدماً من المعرفة فيها عند المسيحيين الأوائل في العصر الذي اعقب العصر الروماني. فالمسيحي بسبب ظروفه الخاصة لم يستوعب المعرفة الرومانية، ولكننا نجد من ناحية أخرى، وعلى الرغم من عدم كفاءته في تقنية المزجج (الموزايك) قد أبدع فيها لا لأنه استفاد تقنية أقل قدرة، إنما استفدها في الاشباع الروحاني إلى حد كبير إذ كانت الناحية الروحية هي المطلوبة من قبل العبادة المسيحية آنذاك. لذلك فإن المزجج، في اشباعه للتطلع الروحي المسيحي اشباعاً واثماً فعلاً، لا يقل عن المعرفة الرومانية قيمة إن لم نقل انه يفوقها في جودة التعبير لجسمانية جسم الانسان.



١٣٣١

١٣٣١
مزججة من العهد المسيحي المبكر. لم يتمكن المسيحي الذي عقب العصر الروماني من استيعاب المعرفة الرومانية كاملاً. لا في النحت ولا الجداريات وغيرها من الفنون. إلا انه تمكن من شحن فنه بعاطفة ورمزية لم يتمكن منها من سبقه منذ العصر الاغريقي الكلاسيكي. في القرن الرابع والخامس ق.م.

وينبغي ألا ننق عند هذا الحد، بل نرافق هذا التقييم متبعين نفس الطرق في تقييمنا للناحية الفنية، إنما ليس من جهة استفاد وتطور المعرفة ومدى اشباع المطلب، فحسب، بل هو أيضاً من جهة اشباع العاطفة سواء كانت محلية مشروطة زمنياً، أو كانت جزءاً من التطور العاطفي المتعاقب المشروط اجتماعياً، بالإضافة إلى العاطفة الانسانية المجردة المترابطة.

إذن، فإن تقييمنا المعاصر للمعبد المصري القديم، وللزجاج الملون في كاتدرائية شارتر، لا يجري فقط من الناحية العلمية ثم من الناحية العاطفية النفعية المشروطة، ذلك لأننا، نحن المعاصرين ربما نكون قد فقدنا، أو بعض الشيء من الايمان والعقيدة، وهما لازمان لتقبل العاطفة في كلا الفنن (الفرعوني والقوطي)، بل يجري التقييم بمفهوم آخر - وهذا هو المهم هنا - إذا كنا متمكنين في قراءة السنن لهذين الفنن. عندئذ يفتح أمامنا ذلك العالم المترابك والكامن في النتائج الفني الذي يحوي العاطفة الانسانية المجردة.

ان تلك العاطفة لتتعالى على النفعية العمياء وتتسامى في الغريزة المهذبة والتي يرتقي بها الانسان على الحيوان.

والخلاصة أن التقييم المعاري يجري على مرتبتين رئيسيتين:

١٣٤١

لاعبة الشارة. صورة حدادية في قر تحت
في عهد السلالة الحاكمة الثامنة عشر.
العهد المصري القديم. في الصورة تكن
سن تقسيم حالية ووطنية ورمزية لا يمكن
لنا تقسيمها والاستمتاع بها ما لم ننسكن من
قراءتها.

١٣٤٢

تثال للسيدة مريم. كاتدرائية ريمز.
فرنسا. القرن الثالث عشر. تكن في
الصورة قيس رمزية للطهارة والصف. فان لم
نعرف عليا سققد الاستمتاع بما فيها من
قيس فية.



١٣٤٢



١٣٤١

١٣٤٣

صورة من الزجاج الملون في نافذة في
كاتدرائية شارتر. فرنسا. القرن الثالث
عشر. قد لا يكون الرسم مطابقا مع الواقع
من حيث التكوين أو اللون أو غير منتصف
مهاراة عالية. إلا انه يفيض بقسم رمزية
وجالية بهجر عما كثير من الصانين الواقعيين
الدقيقين في فهم.



١٣٤٣

الأولى: المرتبة العلمية - أي مقدار المعرفة المستفدة والمتطورة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة
محلياً أو قومياً والمشروطة بظروف اجتماعية كجزء من تطور المجتمع. هذا مع الأخذ بنظر
الاعتبار التطور التقني المعاصر لذلك المجتمع، والذي هو مجد ذاته، وفي الوقت ذاته، جزء
من المجموع الكلي للتطور العام.

والآخر: المرتبة العاطفية - أي مقدار الاشباع العاطفية المشروطة اجتماعياً وزمنياً وموقعياً. هذا
من ناحية العاطفة النفعية. ومن ناحية أخرى تقسيم العاطفة الانسانية المترابطة المجردة كجزء
من تطور الغريزة المهذبة.

وما هي الغريزة المهذبة؟

انها ذلك التراكم للغريزة الجماعية.

التراكم الذي تهذب تدريجياً نتيجة تطور لتفاعلات اجتماعية، تفاعلات بموجبها أصبحت
النفعية فائضة، فتحررت منها بمرور تطورها الزمني.

١٣٥١ - ١٣٥٢

رسم جداري في القاعة الرئيسية في كهف لاسو، جنوبي فرنسا، عهد المادان. حوالي ١٥٠٠ ق م ان قيمة الفن في هذا الرسم البدائي هي تلك القسم العاطفية الانسانية والاساسية العريضة، والتي تلقى عبر السنين مع قسم بعدها في فن بيكاسو. أو ان القسم الجمالية لذين المهددين من الفن. وعبرهما من العهود الفنية. يرتبطان في سلسلة اكتشاف وحلقى القسم المطلقة للجمالية. وان كان هذا الرباط احادي الخاتل.



١٣٥١



١٣٥٢



المنارة للاستشارات

إنَّ القصد من ترجمة الاطروحة ونشرها في مؤخره
هذا الكتاب هو تدوين الآراء مع الوقائع التاريخية
التي جاءت فيه كمرجع لها. وهي، من حيث
الأساس، كانت قد اتخذت شكلها في أواخر
الأربعينات وفي أوائل الخمسينات.

لذلك سيجد القارئ، في حالة قراءته للاطروحة
بأنَّ محتواها هو تكرار لما ورد في النص، إذ لم أضع
الاطروحة في هذا الكتاب إلا كمرجع توثيقي فقط.



المنارة للاستشارات

الاطروحة



المنارة للاستشارات



رفعة الجادرجي في جنوب غربي انكلترا.
١٩٥٠.

رسالة عن بعض المسائل الفلسفية في العبارة



لندن ١٩٥١

رفعة الجادرجي

١٩٨٠

ترجمة عطا عبد الوهاب

(جزء مقتطف من الفصل الأول من الرسالة التي كتبت سنة ١٩٥١ ونفج سنة ١٩٥٨)

١٤١



المكتبة
الفكر الجديد

المنارة للاستشارات



ادارة المستندات

المحتويات

- ١ - مقدمة
- ٢ - المطلب الاجتماعي في العمارة
- ٣ - التقنية في العمارة
- ٤ - التناقض الجدلي في العمارة
- ٥ - المحتوى والشكل في العمارة
- ٦ - العمارة كسلعة
- ٧ - الاسهام التاريخي لعمل معماري
- ٨ - مظهر التناقض الجدلي في العمارة

١٤٣



ادارة المستندات

ان تاريخ العمارة، في جوهره، إنما هو تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية لتلك الحقبة.

ان العمارة هي العلم الذي يتناول حاجة انسانية معينة: انه العلم الذي لا يتناول الانتاج الفعلي للطعام، للأحذية... الخ، بل يتناول الايواء والتحويط بشكل أو بآخر، لحاجات يكيفها المجتمع. بعبارة أخرى أن العمارة كقيمة مادية هي جزء من القاعدة، جزء من الانتاج.

إضافة إلى ذلك، فإن العمارة هي العلم الذي يتناول افكار البنية الفوقية بصياغها في شكل مخصوص. وهذا الشكل يعكس ويتخذ دوراً فعالاً في صياغة افكار القاعدة الاجتماعية، أي أن العمارة كفكرة هي أحد عوامل البنية الفوقية.

لهذا فن الواضح أن للعمارة جانبين. الأول أنها قيمة مادية - ولذا فإن إنتاجها. أي البناء. يجب اعتباره كجزء من الإنتاج العام. والآخر أنها فكرة. ولذا فإن إنتاجها يجب اعتباره كجزء من البنية الفكرية.

فإذا حصل تجاهل لأي من هذين الجانبين. أو لم توف قيمتها الاجتماعية كاملاً. فإن نظرية العمارة تضحي أحادية الجانب. ومغالية. وهذان الجانبان هما وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية: العمارة.

٢ - المطلب الاجتماعي في العمارة

قد تكون المطالب الاجتماعية هي أفكار البنية الفكرية التي تحتاج إلى نشر بواسطة العمارة، (مثل تعميم الهيكل في معبد مصري واحاطته بالعموض، وتوزيع المذبح في كنيسة باروكية، وفخامة قوس النصر الروماني وأبنته، والرمزية «الخالدة» للآهرامات، والدقائق الهندسية للمعبد الاغريقي. والجرم الكلاسيكي» لبزوك لندن ... الخ.

وقد تكون المطالب الاجتماعية هي المتطلبات المادية، أي التحقيق المادي للعلاقات الاجتماعية بصيغة العمارة. بمعنى العلاقة بين انسان وانسان - ان الملوك ما عاشوا قط في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف عبيدهم، ولا عاش الفلاح في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف الصانع (في المدينة)، كانت القصور الملكية مقسمة إلى أجزاء تتفق مع العلاقات الاجتماعية القائمة في تلك القصور. والبيت الخاص ذاته يقسم إلى أجزاء تتفق مع العلاقات العائلية. والعمال في مصنع يوزعون في أماكن حسب تقسيم العمل. كذلك العلاقة بين الانسان والطبيعة - فعمارة ساحل

البحر ليست متائلة مع عارة الريف. ولا عارة القرية متائلة مع عارة المدينة. ومناطق الغابات تنتج عارة مختلفة عما تنتجه المناطق الحجرية أو البركانية. ومن جهة أخرى فإن فخر الفخار، صنع السيارة، أو صنع الجلد، أو طبخ وجبة الطعام، أو قص الصخور، كل واحدة من هذه تتطلب من الانسان طرفاً معارياً مختلفاً. بعبارة أخرى فإن للمطلب الاجتماعي في العارة جانبين، الجانب العقائدي والجانب المادي. والأول يتكيف من قبل البنية القوقية لمرحلها. والتي تشمل على أفكار ومخيلة تلك الحقبة، والثاني يتكيف بقاعدة المرحلة ومتطلبات الانتاج فيها.

٣ - التقنية في العمارة

لا يمكن أن نسأل لماذا أنتجت عارة ما، بل المهم سواء بسواء أن نسأل كيف أنتجت. ذلك أنه بالنتيجة لا يتحدد المطلب الاجتماعي في العارة لوحده بمرحلة تطور الانتاج عموماً، بل يتحدد كذلك، وعلى الأخص، الوسيلة التي بها أمكن تحقيق المتطلبات للمطلب الاجتماعي ليلعب أقصى غايته في تلك المرحلة المعنية. لا يمكن أن نقول أن مصر القديمة قد بنت أهراماً له أبعاد وخواص معينة ولغرض حاجة عقائدية معينة تحددت بالنهاية بالمرحلة العامة للانتاج، بل المهم سواء بسواء تقصي التقنية المخصوصة التي استخدمت، وعلاقتها بالانتاج عموماً، وإلى أي مدى استفادت تلك التقنية.

وفي دراسة البناء فإننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار المطلب الاجتماعي، أي متطلباته العقائدية والمادية معاً، ونجاهلنا التقنية المطلوبة التي تحققه في البعد، والموضع، والسرعة، ودقة العمل، فإن دراستنا الفاحصة ستكون احادية الجانب.

ان المطلب الاجتماعي في العارة هو أحد القطبين، والقطب المواجه له هو القوى الانتاجية لتلك المرحلة - الناس، مهارتهم، ووسائل الانتاج - كلما حدث تناقض بين قطب وآخر.

إن للتقنية في العمارة ثلاثة جوانب :

١ - الطبيعة الموضوعية للمادة - ان كل مادة . بمد ذاتها . لها خواصها المعينة وقوانين عملها . أي الامكانيات الكامنة فيها لاستخدامها في وظيفة معينة .

٢ - مرحلة الاكتشاف العلمي للطبيعة الموضوعية للمادة المستخدمة . وهذا مشروط . أي أن الانسان يستمر في أن يضيف لاكتشافاته الموضوعية لطبيعة هذه المادة . أي مرحلة معرفة الانسان العلمية لتلك المادة المعينة . إن هذا الجانب مشروط بضرورات الانتاج كما أنه يتعكس عليها .

٣ - ان الانتاج بمعرفة الانسان لهذه المادة مشروط بالعلاقات الانتاجية القائمة . بمعنى إلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعياً اكتشاف طبيعة المادة وإلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعياً الانتفاع بذلك الاكتشاف في إنتاج العمارة .

٤ - التناقض الجدلي في العمارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي في العمارة وبين المرحلة التقنية هي ليست علاقة انسجامية . مناسبة . بل علاقة متناقضة . وبمعنى من المعاني ، إذا ادخل مطلب جديد فإن التقنية المعمارية ، أو الانتاج عمومًا ، لا تحل المشكلة التي خلقت ميكانيكيًا ، انها تتطوي على مجرى متناقض ومعقد . بعبارة أخرى إلى أي مدى تستطيع التقنية القائمة حل المشكلة التي خلقت بالمطلب الاجتماعي الجديد . وإلى مدى يجب ادخال طرق جديدة أو تكييفها لحل المشكلة الجديدة التي خلقت ؟

«انا في تاريخ التقنية كذلك تناول التطور على أساس التناقضات الباطنية الموجودة في أية بنية اجتماعية - اقتصادية معينة. التناقضات التي تحدد المسير لتطورها الذاتي. وهكذا في تطور الآلة فإننا تناول ظهور التناقضات بين الآلة والمادة التي منها صنعت وحل هذه التناقضات ببناء آلات من مواد أكثر ملاءمة - من معدن بدلاً من الخشب (كانت الآلات خشبية في الأصل). من حديد ممتاز. من مركبات معدنية قوية. من لدائن يمكن صبا بسهولة ... الخ. وبالانتقال إلى أعاط جديدة من الآلات. وزيادة قوة الآلة القديمة ... الخ. كذلك لدينا تناقض مستمر بين الآلة المولدة للقوة وبين الآلية الناقلة والآلة التي تقوم بالعمل في نهاية العملية عند الطرف النهائي من الأداة. لدينا تناقضات بين قواعد الفروع الاجتماعية المختلفة. وهكذا فإن الوصول بالثقل إلى حد الكمال في إنكلترا عند نهاية القرن الثامن عشر قد كشف عن تأخر الحياكة. فكتف التآخر. وجرى حل التناقض بظهور آلة النسيج. والتي حصلت بدورها الحياكة متأخرة. وهذا التناقض الجديد أدى إلى ظهور نول كارترايت. ان التناقض بين ظهور الآلات الجديدة وطرائق الصناعة اليدوية لانجها قد أحدث ظهوراً وتطور فرع جديد في الانتاج. وهو البناء الممكن. ان هذه الثورات التقنية في الصناعة قادت بدورها إلى تناقض بين نظام النقل المتأخر (السفن الشراعية وعربات الخيل) فحفظ هذا السكة الحديد والباخرة».

(مقتبس من الكتاب المدرسي المعنون «الفلسفة الماركسية». من إعداد معهد لتغراد للفلسفة بإشراف شيروكوف أعيد طبعه في الهند سنة ١٩٤٩. ص ١٤٣ - ١٤٤)

وهكذا فإن التقدم التقني الآنف الذكر تناقض مع العارة القائمة آنذ. فقد كان المطلوب هو بناء ذو باع أوسع مما كان ممكناً عند استخدام العوارض الخشبية. وأن يكون أكثر وقاية ضد الحريق. وأسرع في التشييد. ان المواد والطرائق المستخدمة لبناء المحازن والمعامل ومحطات السكة الحديد تناقضت مع المطالب الاجتماعية والانتاجية. وهكذا صار من اللازم ادخال أعمدة وعوارض حديد الصلب في العارة. ان وسيلة جديدة من وسائل البناء قد خلقت كنتيجة لتناقض عام بين مطلب اجتماعي عام وتقنية بناءية عامة.

من جهة أخرى لدينا التناقض الباطني في إنتاج العارة. فعندما أصبح ممكناً استخدام باعات واسعة في بناء ما لغرض فتح نوافذ كنتيجة لتطور تقني في انشائية البناء. فقد تناقضت الصناعة القديمة للنوافذ الخشبية الصغيرة الزالقة مع هذا التطور. بمعنى أن الهيكل الانشائي المؤطر لم يتحم الأكساء الثقيل. الأمر الذي ولد النوافذ المعدنية الحديثة. كذلك فإن الزجاج الجورجي الصغير الحجم. والذي كان مشروطاً بتقنية النفخ في الزجاج. قد تناقض مع الضرورات التي خلقتها النوافذ الزجاجية الصغيرة. وهكذا حلت المسألة نفسها بإنتاج صفائح زجاج واسعة. ثم إنتاج الألواح الزجاجية.

ان المنشأ الحالي الخفيف والسريع التشييد تناقض مع مواد الأكساء القديمة الثقيلة والبطيئة كالأجر والحجر ... الخ. وهذا التناقض قد حل نفسه في أمثلة منزلة باستخدام الزجاج والدلائن كمواد أكسائية.

ان هذه التناقضات العامة والباطنية يجب أن نتخذ بنظر الاعتبار في دراسة كل أنواع العلاقة بين التقنية والمطلب الاجتماعي في مرحلة معينة. سواء كان ذلك الشكل هو انتاج مخزن أو إنتاج «تصوير بصري». (أي التقنية التي يستخدمها الإنسان لأشباع متطلبات الحاجات العاطفية لتلك المرحلة المعينة في استعمال «التصورات البصرية». فثلاً ان الأشكال الطبيعية للمزجج

الروماني قد تناقضت مع المطالب العقائدية للمسيحية الناشئة. فنتجت من ذلك مزججات العصر المسيحي المبكر التي تصور المسيح بصورة جزء منها انساني وطبيعي وجزء نوراني ساهوي. ان التصاور الطبيعية قد ابدلت بوجوده ومواضع نورانية ساهوية. وهنا نحن لا نتكلم عن تبديل مادة ما بمادة أكثر ملاءمة. فالتغيير الذي يجري تفحصه هو التغيير في شكل التكوين. في موضع جسم انساني بالقياس إلى آخر. وموضعه بالقياس إلى الصور الطبيعية المرسومة). يضاف إلى ذلك:

(أ) ان الاكتشافات العلمية. سواء كانت وسيلة اخراج فكرة بخصوص علاقة لون بآخر. أو اكتشاف الظلال والسطوح. أو كانت حفر الانفاق تحت الأرض. أو استخدام الحديد في البناء. أو اكتشاف نظريات الخرسانة القشرية ... الخ. انها ليست من صنع فرد واحد ولا من صنع مجتمع معين. بل هي نتيجة ماجريات جدلية مستمرة. وبالتالي فإنها من صنع التاريخ بأسره للتطور التقني عموماً.

(ب) ان بعض عوامل البنية الفوقية. باعتبار كونها أفكاراً. في إنتاج التصوير البصري. والعمارة ... الخ لا تستطيع كأفكار أن تم عن نفسها قبل أن تنتج فعلياً بصفتها شيئاً مادية. ان فكرة معمار على ورق أو دفتر لا يمكنها قص نخيلة الناس باستثناء بعض المتفهمين، ولا تستطيع التأثير بحياتهم اليومية إلا إذا بنيت الفكرة بناءً فعلياً. وبالتالي فعند النظر في العمارة علينا أن ننظر فيها من جانبين: باعتبارها جزء من البنية الفوقية. كمشكرة. وباعتبارها جزء من الإنتاج، كقيمة مادية.

(ج) ان المطلب الاجتماعي في العمارة لا ينتهي بالانشاء الفعلي لبناية معينة وحاجات الانسان. العقائدية والمادية معاً. تستمر بمناقضة ذلك الحيز المسقوف الذي هو قيد استخدام المطلب. وبالتالي فإن العمارة. هذه المنايا، تعكس أفكار الانسان، بنفس القدر الذي به تعكس أفكاره على العمارة.

(أ) المحتوى:

حين تنشأ بناية معينة فإن المطلب الاجتماعي لتلك البناية ينمت بالمحتوى.

ومعنى العمارة له جانبان: المطلب المادي والمطلب العقائدي كما هو موضح سابقاً. فبشأن الجانب الأول، ان محتوى البيت هو أن الناس تام وتسرّح وتأكل ... الخ في حيزه المحوط، ومحتوى المعمل هو أن الناس تستعمل حيزه المحوط لإنتاج شيء معين، ومحتوى المسرح هو حيث يتسل الناس، ومحتوى المعبد أو الكنيسة هو حيث الناس تتعبد، وهي بشكل أو بآخر اغراض غير مرئية ... الخ. ان محتوى بناية ما على تعدده لا يعتمد على استعمالها المادي الجرد. بل على استعمالها الفعلي من قبل الناس، وفق علاقة الناس بالناس. أي أن محتوى بيت ما لأسرة من الطبقة العاملة في مجتمع طيني هو غير متطابق بأي صورة مع محتوى بيت لأسرة ذات ملكية خاصة.

وبشأن الجانب الثاني لمحتوى العمارة. أي المطلب العقائدي. فإن محتوى كنيسة هو ليس فقط العلاقات المادية المطلوبة بين المساحات، والصحن والمذبح ... الخ بل كذلك الأمور المعارية التي تلهم الناس بشكل أو بآخر، في موقفهم نحو المجتمع. ان العلاقة بالذات بين الصحن والأجنحة، بين المذبح والتوافذ، بين الشرفة الجانبية والمنور، هي لخلق موقف عاطفي معين بين الناس والناس، بين الناس والطبيعة. ومحتوى مصرف هو ليس فقط حيز محوط لغرض التبادل النقدي والاستئجار، بل كذلك توفير الشعور بالاستقرار بالنيابة عن تلك المؤسسة. (والمعروف جيداً أن رجال المصارف في انكلترا يصرّون على احتشام النمط الكلاسيكي، كما كانت تصر في الماضي وزارة الخارجية الأمريكية على نفس النمط الكلاسيكي في سفاراتها!).

ان محتوى بناية ما هو غير مستكن. انه لا يتبع المطلب الاجتماعي لكل المجتمعات في كل الأزمان. على العكس من ذلك فإنه في تطور مستمر ويتناظر مع قاعدة مجتمعه، انه يأتي ويذهب ثم يموت يموت قاعدة مجتمعه. والمطالب القديمة. المادية والعقائدية معاً، قد تختلف لفترة ما، أو أنها قد تتوسع من قبل مجتمعات أخرى، مثلاً استعمال المعبد الروماني لأغراض مسيحية، أو ادخال الاسلوب الكلاسيكي خلال الحقبة الصناعية في انكلترا.

بعبارة أخرى، فإن تاريخ العمارة هو العملية المستمرة للتعبيرات التي تأتي على المحتوى لكل نمط من أنماط الأبنية. لذا فإن محتوى البناية السكنية يتغير مع تطور المجتمع.

(ب) الشكل :

الشكل في العارة هو الهيئة المخصصة . والبنية ككل . وعناصر التكوين . التي تظهر نفسها لحوانسا . ان المحتوى والمرحلة التقنية هما جانبان متقابلان لنفس الظاهرة الاجتماعية . والتي هي اتاج العارة . ولها في تناقضها يظهران نفسها للموضوع كشكل . لذلك فالشكل هو ظهور المجموع الكلي للمتناقضات العامة والباطنية للمحتوى والتقنية . انا لا نحس بالتقنية كتقنية . ولكننا نحس بمظهرها . والتقنية هي عملية معينة . وحين تتنافس مع مطلب اجتماعي معين فإننا وفي أي مرحلة من مراحل هذه العملية . ندركها بواسطة حوانسا . عن طريق كونها شكلاً . بعارة أخرى ان العمليات المادية الموضوعية تظهر نفسها على اعتبار كونها شكلاً .

هناك أربعة عوامل تقرر هذه العملية المادية . والتي نسميها الشكل .

١ - المحتوى :

لقد أصبح واضحاً الآن دور جانبي المحتوى - المطلب العقائدي والمادي ممّا - في تقرير الشكل لبنية ما خلال عملية اتاجها ، وفي استعمالها المادي ووظيفتها العقائدية . ان المحتوى هو أحد القطبين المتعارضين للعملية الجدلية في إنتاج العارة ، العملية التي تظهر نفسها لحوانسا كشكل .

٢ - التقنية المستخدمة لانتاج الشكل

فبعد وجود مطلب اجتماعي لانتاج شكل ، يجري ادخال تقنية لاشباع متطلبات ذلك المطلب الاجتماعي إلى الحد الأقصى الممكن بالقياس إلى المعرفة العلمية لتلك المرحلة . وهذا في الانتفاع من المواد المستخدمة واختيارها . والخواص الكامنة في تلك المواد . والضرورة الاجتماعية - الاقتصادية لاستخدام تلك المادة . ويجب ألا ينظر إلى العامل التقني بصورة تجريدية بل على اعتبار كونه واحداً من خاصيات المرحلة العامة للانتاج لذلك المجتمع ، وهذا على معنى أن الاكتشافات العلمية المتقدمة لذلك المجتمع المعين سوف لا تستخدم ميكانيكياً وأوتوماتيكياً ، بل أن استخدام هذه الاكتشافات مشروط بالضرورات الاجتماعية - الاقتصادية . والتقنية هي القطب الثاني المقابل المتبادل مع المحتوى في عملية التناقض الجدلي للعارة والتي تظهر نفسها لنا كشكل .

٣ - الأشكال الموجودة أصلاً

ان الاشكال الموجودة أصلاً تؤثر . لدرجة صغيرة أو كبيرة . في اتاج شكل جديد . ان المطالب الجديدة والتقنيات الجديدة هي في عملية تغير مستمر . وبالتالي فإن الأشكال الجديدة هي في الواقع اشكال قديمة مسنوعة . وقد تؤثر الأشكال الموجودة أصلاً في حقل مختلف في إنتاج شكل جديد . وذلك بواسطة تزامن تختمه بالضرورة المطالب الاجتماعية الجديدة . مثلاً إدخال الطراز الكلاسيكي الروماني في العارة في الحقبة الصناعية في انكلترا .

٤ - دور القصد

ان العوامل الثلاثة الآتفة الذكر تقرر الشكل ، ولكن ظهور الشكل من أبعاد وخصايص محددة

مشروط بالفرد كمعمار. ان لكل معمار - طالما وجد المعاريون بالمعنى الذي نعرفه في الوقت الحاضر - طرازاً ضيقاً خاصاً به. وفي ذات الوقت فإن الطراز بالمعنى الواسع. أي الطراز الاجتماعي. هو حصيلته العوامل الثلاثة الألفه الذكر. ولفهم دور الفرد في انتاج شكل ما بالمعنى الضيق يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار حقيقة أن «التحسس هو صورة ذاتية للعالم الموضوعي» ليتين.

وبما أن تحسساتنا هي ذاتية فإن انعكاساتها للعالم الموضوعي ليست مِثَالَة. وبالتالي فإن ردود فعل الفرد تجاه المجتمع والطبيعة ليست أيضاً مِثَالَة. وبما أن تحسساتنا هي اجتماعية فإن ردود فعلها متشابهة تحت ظروف متشابهة. بعبارة أخرى أن لدينا طرازين: الطراز الضيق. وهو مشروط بالصورة الذاتية غير المِثَالَة للفرد. والطراز الواسع. وهو مشروط بالصورة الذاتية لطبقة من الناس أو مجتمع ككل.

والآن، ولكي نفهم دور الفرد في انتاج الشكل بمعناه الواسع، فإن علينا أن ننظر لحقيقة أن الفرد يواجه مهمة حل التناقض بين المطلب الاجتماعي الجديد وبين التقنية الجديدة، وهي مشكلة تحددها وتقررها الضرورة الاجتماعية - الاقتصادية. ان هذه مسألة يجب أن تحل وإلا توقف التطور المعاري.

«ان ظهور رجل ما، وظهوره هو بالذات، في زمن معين وفي بلد معين، هو بالطبع محض صدفة. ولكن إذا طرح جانباً فيكون هناك طلب ليدل. واليدل سيعثر عليه، سواء كان حسناً أو سيئاً. وهو سيعثر عليه في المدى الطويل. فإن يكون نابليون، ذلك الكورسيكي المعين لا غيره، ديكتاتورياً عسكرياً والذي صيرته ضرورياً الجمهورية الفرنسية التي انهكتها حروبها، هو صدفة. اما لو كان نابليون ما مفقوداً فإن آخر كان سيملاً المكان فإن هذا إما هو مشروط بحقيقة أن الرجل يعثر عليه حالاً يصبح ضرورة: قيصر. اوغسطس. كرومويل... الخ» (الأعمال المختارة، ماركس انغلز، المجلد الثاني، ص ٤٥٨).

«يرتب على ذلك إذن، وبمكجم حصال معينة في شخصيات الأفراد، أن يوسمهم التأثير على مصير المجتمع. ويكون هذا التأثير أحياناً كبيراً للغاية. ولكن امكانية ممارسة هذا التأثير، ومداه يقرراها شكل التنظيم الاجتماعي، وعلاقات القوى في داخله. ان شخصية فرد ما إنما تكون عاملاً، في التطور الاجتماعي، حيث تسمح العلاقات الاجتماعية فقط أن يكون كذلك، ومتى تسمح وإلى أي مدى...» («دور الفرد في التاريخ» ص ٤٩ تأليف بلخانوف).

كذلك، «... - اتنا نعرف، الآن أن الأفراد غالباً ما يزاولون تأثيراً كبيراً على مصير المجتمع، لكن هذا التأثير تقرره البنية الباطنية لذلك المجتمع وعلاقة المجتمع بالمجتمعات الأخرى.» (نفس المرجع ص ٤٤). ان تأثير اينغو جونز على عارة عصر النهضة في انكلترا قد تقرر بالبنية الباطنية للمجتمع في انكلترا في تلك المرحلة المعينة من تطوره، وبعلاقة هذا المجتمع بالثورة الصناعية في ايطاليا وبالعبقريّة الرومانية. «ومن جراء الصفات المحددة لمعقول الأفراد وسجاياهم فإن بوسع المؤثرين منهم تغيير الملامح الفردية للأحداث وبعض النتائج المخصصة، ولكنهم لا يستطيعون تغيير اتجاهها العام، الأمر الذي تقرره قوى أخرى.» (نفس المرجع ص ٤٩). لا يستطيع أحد أن ينكر تأثير طراز اينغو جونز على العارة النهضة المبكرة في انكلترا واسهامه فيها، كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنه بسبب الضرورة الاجتماعية - الاقتصادية فإن الفلسفة والقانون... الخ للدولة الرومانية البورجوازية الايطالية قد تزاملت مع عبقرية الصناعيين الجدد في انكلترا.

ثم. «حينما تضع حالة معينة مجتمع ما مسائل معينة أمام ممثليها المثقفين. فإن انتباه العقول البارزة يتركز عليها إلى أن تحل تلك المسائل. وحينما يتبحرون في حلها فإن انتباههم ينتقل إلى موضوع آخر. ويحل مسألة ما. فإن المهوب (أ) يحول انتباه المهوب (ب) من المسألة التي حلت لتوها إلى مسألة أخرى. فإذا ما سئنا: ماذا كان سيحدث لو أن (أ) كان قد مات قبل حله للمسألة (س)؟ فنتسى انه لو كان (أ) قد مات لكان (ب) أو (ج) ربما تناول المسألة. وليني حيط التطور الفكري غير محسوس برغم فناء (أ) قبل اوانه.» (نفس المرجع ص ٥٠). مثلاً القصر البلوري لـ باكستز، «لو ان رفائيل. ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي. كانوا قد ماتوا في طفولتهم لأسباب عضوية أو ميكانيكية معينة غير مرتبطة بالمسرى العام للتطور الاجتماعي - السياسي والفكري لاطاليا. لكان صار الفن الايطالي أقل كالأل. ولكن الاتجاه العام لتطوره في مرحلة عصر النهضة كان سيبقى على حاله. ان رفائيل وليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو لم يخلقوا هذا الاتجاه. انهم كانوا مجرد ممثليه الأملئين.» (نفس المرجع ص ٥٣ - ٥٤).

«ان الرجل العظيم ليس عظيماً بسبب أن صفاته الشخصية تعطي سمات فردية للأحداث التاريخية الكبرى. بل لأنه يمتلك صفات تجعله قديراً غاية الاقتدار على خدمة المطلب الاجتماعي الكبير لزمانه، المطلب الذي نشأ كنتيجة لأسباب عامة ومخصوصة... ان الرجل العظيم هو مبتدئ، على وجه التحديد، يرى أبعد مما يرى الآخرون، ويرغب بأشياء بأقوى مما يرغب بها الآخرون. انه يجلب المسائل العلمية التي تنشأ عن العملية المسبقة للتطور الفكري للمجتمع، انه يشير إلى المطالب الاجتماعية الجديدة التي خلقها التطور المسبق للعلاقات الاجتماعية. انه يأخذ المبادرة لاشباع تلك المطالب... ولكن ان كنت أعرف في أي اتجاه تتغير العلاقات الاجتماعية من جراء تغيرات معينة في العملية الاجتماعية - الاقتصادية للانتاج، فاني أعرف كذلك في أي اتجاه تتغير العقلية الاجتماعية. وبالتالي فاني قادر على التأثير فيها.» (نفس المرجع ص ٥٩ - ٦١).

وما أن ينتج الشكل أوبيت كنتيجة للعوامل الأربعة المشار إليها آنفاً حتى «يتبع حركة خاصة به بالذات» (الأعمال المختارة. ماركس وانغلز، ص ٤٤٥)، مستقلاً. بمعنى من المعاني، عن العوامل الفعلية التي أنتجته. والشكل سيكون له، تحت ظروف ملائمة، حياته الخاصة به. ويصبح عاملاً في فروع انتاجية أخرى أو جديدة، وان أفكاراً في بلدان أخرى، مستقلة بمعنى من المعاني عن الفرد الفعلي، والمطلب الاجتماعي والتقنية اللذين انتجا الشكل، - مع أن حياته العامة، أي استمرارية بقاء الشكل - تستمر بكونها معتمدة على الحركة الجدلية العامة والخاصة لتلك التقنية ولذلك المطلب الاجتماعي - فإذا طرحنا جانباً تلك التقنية وذلك المطلب الاجتماعي فإن الشكل سيقطع عن الوجود.

«... ان القوة المستقلة الجديدة، وإذ هي تتبع الأساس حركة الانتاج، تعكس بدورها على ظروف وأسباب الانتاج، وذلك جراء استقلالها النسبي الكامن، أي الاستقلال النسبي الذي حول إليها فأخذ يتطور بالتدرج» هكذا كان رأي انغلز بشأن الدولة كشكل مستقل خلفته القاعدة. (الأعمال المختارة لماركس وانغلز، المجلد الثاني، ص ٤٤٧).

هذا الشكل المهاري، الذي هو فكرة وتحويط مادي معاً، سيستمر في لعب دور فعال في البنية الفريقية للمجتمع، ويستمر في تسهيل تطور الانتاج ودفعه للأمام، وسيستمر بانمو والتطور كمظهر من مظاهر البنية الفريقية، والانتاج حتى بلوغ مرحلة في تطور المطلب الاجتماعي والتطور التقني

الذين يقرانه. عندما لا يعود متوافقاً مع مطلباتها. انه يبدأ بالعمل بمثابة كايح على الانتاج والبنية الفوقية معاً. إلى أن يتعدم هذا الشكل في النهاية ويتأسس شكل جديد. هذا الشكل الجديد هو جديد نوعياً. وان كان يحتوي على رواسب ليس فقط من الشكل السابق بل من أشكال عديدة أقدم ذات متطلبات سائلة. ان الانتاج الآلي قد تطور في أواخر القرن الثامن عشر في انكلترا إلى درجة أصبح فيه لا بد من تطوير الشكل القديم للمصانع إلى شكل ذي باعات أوسع. وحماية أكبر ضد الحريق ... الخ. وهكذا خلق طور جديد في العارة. عارة الحديد الصلب. وبالتالي محطات السكة الحديد في أواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ولكن حالما تصبح التجارة بالنتائج مستقلة عن الانتاج ذاته. فإنها تتبع حركة ما تظل تتبع. بينما هي محكومة ككل بالانتاج. في جوانب مخصوصة وضمن الاعياد العمومي. تتبع قوانين خاصة بها مشمولة بطبيعة هذا العامل الجديد. هذه الحركة لها أطوار خاصة بها وهي بدورها تعكس على حركة الانتاج (الأعمال المختارة للاركس وانغلز. المجلد الثاني. ص ٤٤٥).

وهكذا. لما أن ينتج شكل ما في العارة. حتى يتبع حركة خاصة به. ومنفردة في طبيعتها. وما أن يقبل الشكل حتى يصبح طرازاً.

ان للشكل حركتين في تطوره:

١ - الحركة الكمية: وهي حركة تدريجية. نشؤية. انها حركة الشكل من النافذة الرحيمة البسيطة للعارة القوطية في انكلترا نحو مجيها وتأييف النافذة المزخرفة ثم الشاقولية. انها تطور شكل النافذة المدبية المستدقة في جميع اطوارها.

٢ - الحركة النوعية: وهذه حركة ثورية للشكل. حركة كمية متصاعدة تنهي بنوعية مختلفة. انها حركة النافذة القوطية المدبية نحو النافذة التيودورية المسطحة ذات الاسكفة في العارة الانكليزية للقرن السادس عشر. انها حركة الشكل للعوارض الخشبية في مخازن ومصانع أواخر القرن الثامن عشر نحو شكل عوارض الحديد الصلب الواسعة الباعات والمتعددة الهياثات. ثم أنها حركة الشكل للاكساء الآجري والحيطان الصلدة للمعامل المنشأة من الحديد الصلب نحو المنشآت الثورية. مثلاً بالم هاوس في حدائق كيو والقصر البلوري في اواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ان الحركتين معاً. الكمية والنوعية للشكل في العارة. حين تظهران نفسها لنا باعتبارها ليستا عملية مستمرة. فقد يمكن تفتيها بحركتين عارضتين. بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط. هذه هي حركة الاشكال التي ترحل من فرع انتاجي إلى آخر. من الرسم إلى العارة. من بلد إلى آخر. من ايطاليا إلى انكلترا. عارة مجتمع الرق. إلى عارة الحقبة الرأسالية. وطالما لم يكن الناس على وعي بالاتجاه العام للتطور في مجتمعهم. بصورة جزئية أو كلية. وكتنتيجة لظروف اجتماعية - اقتصادية معينة. فإن القاعدة الجديدة في صراعها مع القاعدة القديمة قد تخرج بعض العوامل لبنيتها الفوقية بالبنية الفوقية القديمة.

لذا فإن الأوضاع الميتة أو المضمحلة للبيئات الفوقية القديمة ستوسع وتنتفع بها من أجل تشكيل وتثبيت بنيتها الجديدة التي لا تزال قتيبة. ان البورجوازية الفتيبة في ايطاليا اتسوعت

وانضمت بالاشكال القديمة لمجتمع الرق الروماني . ومن هنا الاشكال الكلاسيكية الرومانية في طراز عصر النهضة . وهذا المزج للأفكار تنتج عنه الاستعارة والنقل لدرجة كبيرة أو صغيرة . للاشكال العائدة لبنات فوقية أخرى أو فروع إنتاج أخرى . إلى أن نجد تلك البنية الفوقية نفسها ، أو يحدد فرع الإنتاج نفسه . وقد ثبت بقوة لكي يعلن عن شكله المخصوص . أقول : يعلن عن شكله المخصوص بمعنى أن الاستعارة والنقل هما مشروطان بمطابقتها الاجتماعية الجديدة وبالبنية التي تقرهما . بمعنى أنه من غير الممكن الاستعارة والنقل بالمعنى الحقيقي . بمعنى أن البنية الفوقية الجديدة أو فرع معين من فروع الإنتاج ينظر إلى الأشكال القديمة أو القائمة بمنظار متحامل . ولكن تلك البنية الفوقية وفرع الإنتاج يجدان نفسيهما في ذات الوقت مشروطين بمطابقتها الاجتماعية الموضوعية الكاملة وبالمرحلة التقنية .

«لقد بينت أن استيعاب القانون الروماني قد قام بالأساس (ولا يزال) . بقدر ما يتعلق الأمر بالصيغة العلمية لرجال القانون) على سوء فهم . ولكن لهذا لا يستع ذلك أن القانون في شكله الحديث - على الرغم من المحاولات الحثيثة لرجال القانون في الوقت الحاضر لاعادة تركيبه على أساس سوء التركيب للقانون الروماني - هو قانون روماني مساء الفهم . وإلا فبوسع المرء القول : ان أي إنجاز لمرحلة سابقة استوعبها مرحلة لاحقة هي بشكل قديم مساء الفهم . من الواضح مثلاً أن الوحدات الثلاث ، كما ركبتها مسرحياً الدراميون الفرنسيون في عهد لويس الرابع ، أقيمت على الدراما الاغريقية المساء الفهم (وعلى كتابات ارسطو باعتباره المروج الرئيسي للدراما الاغريقية الكلاسيكية) . من جهة أخرى ، فن الواضح على السواء أنهم فهموا الوحدات الثلاث وفقاً لمطالبهم الفنية الخاصة بهم . لذا فإنهم نسكوا بهذه الدراما «الكلاسيكية» المزعومة لأمد طال كثيراً بعدما فسرهم داسيه وآخرون ارسطو على نحو صحيح . وبالمثل ، فإن كل الدساتير الحديثة تستند لحد كبير على الدستور الانكليزي المساء الفهم . فهي تتبنى مثلاً كشيء جوهري ما يسمى بالمسؤولية ، وهي سمة في الدستور الانكليزي قد أصابها البلى وهي ليست قائمة في انكلترا اليوم إلا شكلياً كنتيجة لسوء الاستعمال . ان الشكل المساء الفهم هو بالضبط الشكل العام . وهو في مرحلة معينة من التطور الاجتماعي الشكل الوحيد القادر على الاستعمال العام . (كارل ماركس ، رسالة إلى فريدرياند لاسال ، في ٢٢ تموز ١٨٦١ ، كما وردت في «الفن والأدب» ص ٢١ - ٢٢) .

ان اشكال عصر النهضة المبكر - المرحلة التودورية - كان جزئياً نتيجة حركة كمية وجزئياً نتيجة حركة عارضة ، حركة عارضة بمعنى أن الطبقة البورجوازية في انكلترا قد مزجت أتند عقيدتها الفكرية بعقيدة روما القديمة والبورجوازية الايطالية ، الأمر الذي نتج عنه تغيير نوعي جديد في الشكل الجديد للعارة التودورية .

«السلعة هي أساساً مادة خارجية شيء يمكنه صفاته، بشكل أو بآخر، من اشباع الحاجة الانسانية. وطبيعة هذه الحاجات، سواء نشأت مثلاً في المعدة أو في المخيلة. لا تؤثر في المادة ... ان كل مادة نافعة، كالحديد والورق ... الخ. يجب النظر إليها من زاويتين، الكمية والوعية. ان كل مادة كهذه هي تجمع خواص عديدة، ولهذا قد تكون نافعة بطرق مختلفة. واكتشاف هذه الطرق المختلفة، ومن ثم العثور على الاستعمالات المتعددة للاشياء، هو من فعل الوقت. فالوقت مطلوب أيضاً لاكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لقيمة المواد النافعة ...» (كارل ماركس، رأس المال، المجلد الأول، القسم الأول، الفصل الأول، ص ٣).

ولكي تصبح مادة ما سلعة يجب أن تكون لها خاصيتان: «... في المقام الأول ان تكون شيئاً يشبع حاجة انسانية. وفي المقام الثاني أن تكون شيئاً يمكن مبادلته بآخر» (لينين، ماركسية ماركس وانغلز، ص ٣١) بمعنى أنه «... حتى تصبح سلعة فإن الناتج يجب أن يمر عن طريق التبادل بين أيادي أشخاص آخرين تكون لهم ذات قيمة استخدامية.» (رأس المال، نفس المرجع، ص ١٠).

ان شيئاً أو مبيدًا أو ملعباً، يبي من قبل مجموعة من الناس، لا لاستعماله الشخصي الخاص، بل لاستعمال الجماعة أو لفرد واحد، هو سلعة. هكذا هي خواص السلع عموماً. وخواص العارة كسلعة خصوصاً، لذلك فإن الأمر ينطوي على الايضاحات التالية:

١ - «... ان اكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لقيمة المواد النافعة» هو مسألة وقت اعتماداً على ظروف اجتماعية - اقتصادية، أي أن ليس كل فرد في المجتمع في انكلترا في الوقت الحاضر لدى تصرفه الخاص استعمال سيارة، تلفزيون، صورة لـ رينولدز، ولكن وبصورة عامة ان كل فرد، بشكل أو بآخر، تحت تصرفه الخاص استعمال، أو امتلاك، دار سكن، بعبارة أخرى ان دار السكن في انكلترا أصبح عموماً سلعة جوهرية.

٢ - ان حجم العمل المستخدم في إنتاج دار سكن هو أكبر بكثير من إنتاج أية سلعة أخرى جوهرية نسبياً. ان العمل المبيت في صنع حذاء، أو وجبة طعام، أو قطعة ملابس ... الخ هو أقل بكثير من العمل المبيت في بناء دار سكن. كذلك فإن استهلاك الحذاء يستغرق سنة أو سنتين أو حتى أقل بينما استهلاك دار السكن قد يظل لمدة سنة أو أكثر.

٣ - ان إنتاج العارة هو إنتاج متغاير الخواص، لذا تنشأ النتائج التالية:

(أ) ان الاستقلال النسبي لأجزاء بنائة ما من جهة . وعلاقة بعض هذه الأجزاء بفروع أخرى انتاجية من جهة أخرى . يجعل من الممكن زيادة الإنتاج نسبياً في أحد الأجزاء أو بالعكس . والتحسين النسبي في بعض الأجزاء الأخرى أو بالعكس . لذا فن المحتمل حصول زيادة إنتاج نسبية في الزجاج . وفي عين الوقت شحة نسبية في إنتاج الحجر أو الحديد ومن حركة تصاعد التحسين العلمي في إنتاج الزجاج والتخلف العلمي النسبي في إنتاج الحجر .

(ب) لأن الإنتاج النهائي هو تركيب ناتجات جزئية صنعت على وجه الاستقلال يصبح من الممكن - إن لم يكن هو التطبيق المعاد في الوقت الحاضر - جمع ناتجات بنائية غير متأللة بدرجة التطور . فمثلاً منشآت الحديد الملموم والاكساء الحجري . أو قبة الخرسانة القشرية وجدوان الطابوق العادي ... الخ أو جمع الزجاج المنتج بصورة علمية مكنت عالية مع طابوق متخلف مصنوع باليد من نوعية رديئة في نفس البائة .

وكتيجة للخواص الآتفة الذكر للعارة كسلعة . لدينا النتائج التالية :

١ - عندما تصح مرتبة ما لبنائة ما ، كتيجة للتطور الاجتماعي ، سلعة جوهرية ، مثلاً حانة شرب ... الخ . أو أن المرتبة كانت أصلاً موضوعاً ضرورياً ، ثم اصبح سلعة جوهرية . مثلاً دار سكن ... الخ . فانه ليس فقط سيستخدم المستوطن كل قوتهم لتقليل نوعيتها . بل أن الضرورة للبنية الاقتصادية في المجتمع الطبقي تقضي ببقاء النوعية متردية . ذلك لأن تحسين النوعية ينطوي على زيادة في حجم العمل المبيت في تلك المادة ، بمعنى زيادة القوة الشرائية للناس وبالتالي انخفاض في فائض القيمة ، ومن هنا التفاضل بين تحويط أو عمارة تنشأ للقلعة أو للمكتزة في مجتمع طبقي . مثلاً ، كلما قويت حركة الطبقة العاملة وقوى صراعها من اجل رفع مستوى معيشتها في مجتمع رأسمالي كلما زادت قوتها الشرائية . وبالتالي تحسنت نوعية وكمية العارة المنتجة لاستعمالها أو امتلاكها . ان المهندسين يتنافسون فيما بينهم يخفض مستوى دار السكن للطبقة العاملة إلى أدنى حد اجتماعي يمكن إحتماله ، في حين أنهم ربما يتنافسون في ذات الوقت في مضمار مفاهيمهم وتجاربهم حيناً يصممون داراً لأحد الأغنياء . ما هو «دليل الاسكان»؟ ان لم يكن حماية أفراد الطبقة العاملة من مقالول البناء المضارب الذي قد ينشئ دوراً دون الحد الأدنى الاجتماعي الممكن إحتماله من جهة ، وصون الطبقة المائلة للمقار بحيث لا يجزي تجاوز هذا الحد الأدنى الاجتماعي الممكن إحتماله من قبل السلطات المحلية عند الانشاء لأفراد الطبقة العاملة؟ ولكن ، أي مجتمع رأسمالي قد أخرج حتى الآن «دليل اسكان» للسادة والأغنياء!؟

٢ - كتيجة للضرورات الاقتصادية وأو المقائدية فإنه مستمر مرتبة معينة من البناء بعملية متصاعدة من التطور التقني بالقياس إلى مراتب أخرى أو بالتناقض معها : ان التطور التقني المتصاعد خلال أواسط القرن التاسع عشر في محطات السكة الحديد والمستنبتات الزجاجية وأبنية المكاتب الكبيرة في لندن وشيكاغولا يتناظر مع وضع التقنية في إنتاج دور السكن للطبقة العاملة في ذلك الوقت وفي هذين المكانين . هل يمكننا القول أن المنازل الريفية المعرلة لـ فرنك لويد رايت الشبية «بالزهرة بين الأشواك» لاستعمال ذوي الرخاء في النصف الأول من القرن العشرين هي بنفس المستوى التقني والمستوى الشبي لبيوت الطبقة العاملة في نيويورك ومنها في نفس الحقيقة؟

فضلاً عن ذلك فإن مراتب مختلفة من الأبنية المنشأة لنفس الطبقة من الناس تتطور بصورة غير

متساوية. مثلاً. صالة الحديد الصّب والزجاج المنتجة لاستعمال أسرة مرفهة. على النقيض من بينها الفكري: فالأولى متقدمة كثيراً من الناحية التقنية. في حين أن الثاني هو بالمقارنة إنتاج متخلف للغاية.

وللتطور غير المتساوي جانبان:

(أ) التطور غير المتساوي الذي سببه وجود الطبقات. وعليه فكما زاد التفاضل الطبقي شدة كلما يولغ في التطور غير المتساوي في انشاء نفس المرتبة من الأبنية. والمملوكة أو المستخدمة من تلك الطبقات المتعارضة.

(ب) أما الجانب الآخر فهو الإنتاج غير الجماعي وغير الواعي، الذي هو فوضي في الإنتاج عموماً. حيث يتطور أحد مراتب صناعة البناء ويترك المراتب الأخرى وراءها. أو حيث تتخلف صناعة البناء بأسرها وراء فروع الصناعة الأخرى. ان عناصر معينة في بناية ما، والتي لها علاقة مباشرة بفروع الصناعة الأخرى، تتطور حسب التقدم السريع لذلك الفرع، مثل التطور السريع في إنتاج منشآت الزجاج والحديد الصّب في أواسط القرن التاسع عشر، على النقيض من التقنية المتخلفة في إنتاج الكساء الطابوقي لنفس البناية. ان الحديد الصّب كان مرتبطاً مباشرة بإنتاج المكاين والجسور... الخ.

«في النظام الرأسمالي، تتطور المشاريع الفردية والفروع الفردية في الصناعة والبلدان الفردية تطوراً غير متساوٍ ومتفرق. من الواضح أنه مع فوضى الإنتاج السائدة تحت الرأسمالية والتنازع المحموم بين الرأسماليين من أجل الأرباح، لا يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك» (الاقتصاد السياسي، ليونتييف، ص ٢١٣).

(ج) عند النظر في مرتبة معينة من الأبنية يصبح واضحاً أن مزيداً من العمل قد أدخل في بناية لتستخدم أو تمتلك من فرد من الطبقات الحاكمة، بلرجة أكثر مما لو كانت البناية هي لأجل استخدام أو امتلاك فرد من الطبقات غير المالكة للعقار. ان حقيقة أن عمالاً أكبر سببت في بناية معينة مما سببت نسبياً في بنايات أخرى من نفس المرتبة، تفتح الامكانية للتطور التقني والتجاري ولزيد من التقدم في إنتاج العارة. ولذا نجد أن تاريخ العارة في المجتمعات الطبقة محصور بنايات متقدمة منزلة تستخدم من قبل الطبقات ذات الملكية العقارية. أو بتلك البنايات التي اشعت في حين من الدهر المطالب الاجتماعية - الاقتصادية مجتمع طبقي. مثلاً الاهرامات المصرية، المعبد الاغريقي، المسرح المدرج الروماني، كاتدرائية القرون الوسطى، والقصر البلوري في القرن التاسع عشر.

ان العاره هي فن وعلم معاً، انها فن لأن عليها اشباع مطالب عقائديه، وأنها علم بسبب التقنية المطلوبة لاشباع المطالب العقائديه والماديه. لذا فإن حجم الاسهام لعاره ما يجب تنيه من جانبين: الأول. العلم - ما هو حجم الاسهام لتلك البناءة في تطوير علم العاره عموماً. أو ما هو اسهامها في تطوير إنتاج الأبيّة؟ والثاني. الفن - إلى أي مدى اشبع تلك البناءة المطالب العاطفيه لتلك الفتره المعينه؟

(١) العماره كعلم:

«الفكر الانساني. إذن قادر بطبعه على عطاء الحقيقه المطلقة، بل ويقوم بهذا العطاء. الحقيقه المطلقة المكونه من المجموع الكلي للحقائق النسبيه. ان كل خطوه في التطور العلمي تضيف ذرات جديده لمجموع الحقائق المطلقة. لكن حدود الحقيقه لكل فرضيه علميه هي حدود نسبيه تمتد تارة. وتتقلص تارة أخرى، مع نمو المعرفة. يقول: دايترغن (ان الحقيقه المطلقة يمكن رؤيتها. وساعاها. وشمها. ولسها، وبالطبع معرفتها كذلك. لكنها لا تستوعب كلياً في المعرفة). (ص ١٩٥). فن نافله القول أن صوره ما لا تستفد موضوعها فيبقى الفنان متخلفاً وراء نموذجه... كيف يمكن لصوره أن تتطابق مع نموذجها؟ انها تتمكن من ذلك على وجه التقريب، (ص ١٩٧). «لذا فإننا نستطيع معرفه الطبيعه واجزائها على نحو نسبي فقط، ذلك أنه حتى الجزء الواحد، على أنه مجرد علاقته مع الطبيعه. يمتلك مع ذلك طبيعه المطلق، طبيعه الطبيعه ككل. التي لا يمكن استنفادها بواسطة المعرفة... (لينين، الماديه والنقد التجريسي، ص ١٣٣ - ١٣٤).

فضلاً عن ذلك «فن وجهه نظر الماديه الحديده، أي الماركسيه. فإن حدود مقاربه معرفتنا للحقيقه المطلقة، والموضوعيه، هي حدود مشروطه تاريخياً، لكن وجود مثل هذه الحقيقه هو كشرط، وحقيقه. اننا نتقرب قريباً منها هي كذلك غير مشروطه. ان خطوط محيطات الصوره مشروطه تاريخياً، لكن حقيقه ان الصوره تكشف عن نموذج موجود موضوعياً هي غير مشروطه. وعندما نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، في معرفتنا للطبيعه الجوهريه للأشياء. إلى اكتشاف صبغة الأليزارين الحمراء من قطران الفحم. أو إلى اكتشاف الالكترن في النره. فان الاكتشاف مشروط تاريخياً، ولكن كون كل اكتشاف كهذا هو تقدم في المعرفة الموضوعيه مطلقاً، إنما هو غير مشروط. وبكلمه واحده فإن كل معتقد فكري مشروط تاريخياً، ولكن الصحيح بصوره غير مشروطه أن كل معتقد علمي (بالتفريق مثلاً عن المعتقد الديني) يناظر حقيقه موضوعيه، طبيعه مطلقه.» (نفس المرجع، ص ١٣٤ - ١٣٥).

ان كل خطوة في تطوير المعرفة بخواص المواد واستعمالها تضيف «مقال ذرة» جديد لعلم العارة : ان معرفة خاصة واستعمال المواد لا تقتصر في العارة على خواص الجسر والعمود في البناء مثلاً. بل تشمل كذلك استعمال المواد لأسباب أخرى مثل الزجاج الملون من أجل نشر المعتقد في تلك المرحلة إلى الحد الأقصى. أو خواص العلاقات الجديدة للألوان. أو اكتشاف تأثير الظل على حواسنا ... الخ. كل هذه اكتشافات للعالم الموضوعي وسهام في علم العارة.

وليس كل اكتشاف في علم العارة هو حقيقة مطلقة. انه يجوي «مقال ذرة» من الحقيقة المطلقة وبعيداً من الحقائق النسبية التي هي مشروطة. لذا فإن كل فرضية علمية في العارة هي نسبية بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط. تمتد تارة. وتقلص تارة أخرى. ان اكتشاف القوس المستعرض في كاتدرائية درهام كان فرضية علمية إضافة إلى المعرفة في المستنكات. وحقيقة هذه الفرضية تطورت إلى القوس الأذق موضعاً، والمسطح، والمنحني للأعلى والأقل كلفة، في كاتدرائية أكثر، لكن هذه الفرضية العلمية تقلصت حيناً اكتشف المزيد من الحقائق المطلقة في المستنكات وقدمت فرضية جديدة توجت بقية سان بول. ان استعمال الحجر في القرون الوسطى سوى من «ذرات» المعرفة بواقعها الموضوعي أكثر من استعمال نفس المادة من قبل الاغريق. ان المعرفة العلمية - طريقة التصوير - المستخدمة في نشر المعتقد المسيحي باستعمال الزجاج هو أكثر تقدماً من الطريقة الاغريقية في استخدام نفس المادة. ان القلم السياني قادر على تصوير واقع الناس أكثر من أي شكل آخر من العرض التصويري السابق، كالزجاج والزجاج الملون، والايقونات والرسم الزيتي ... الخ.

(٢) العمارة كفن

ان اسهام الفن في العارة يجب ألا يقسم بمدى صلته بالعالم الموضوعي. بل بمدى اشاعه للمطلب العقائدي لذلك المجتمع المعين. ان الاسطورة اليونانية لا صلة لها بالواقع، وما هي إلا وهم من القرون الماضية (في دراسة التكوين الواقعي للمكون لا تشتمل هذه الأساطير على أي حقيقة مطلقة) أما في مضمار الفن المعاري فإن النحت اليوناني الذي صور الأساطير اليونانية لا يزال فناً واحداً من أرقى الأشكال التي بلغها الفن. ومن جهة أخرى. ورغم أن الشكل الطبيعي للنحت اليوناني يجوي من التصوير الواقعي للجسم الانساني أكثر مما يجويه النحت القوطي الروحاني، فإن هذا الأخير لا يقل بأية حال من الأحوال عن الأول كشكل فني، أي إشباع المعتقد بمجتمع معين.

ان الفن هو موقف الانسان العاطفي نحو الطبيعة، ويتطور معرفة الانسان الموضوعية للطبيعة - تراكم الحقائق المطلقة - بتطور الفن، الموقف العاطفي، باكتساب مزيد من حالات متقدمة من المواقف نحو الطبيعة، ومن هنا التطور المستمر للفن في فقدان صفاته الفنية «الخالصة» نحو حالة أسمى، نحو موقف أكثر موضوعية، نحو الطبيعة. بعبارة أخرى فإن الفن، هذا الموقف العاطفي، «يتضاد» أكثر فأكثر ويتداخل تمازجه بالفهم العلمي الموضوعي، مثلاً «الانسياب العلمي» لشكل طائرة فائقة، شكل دفة باخرة عصرية، كرسي مصمم من قبل ميز فان در رو، مقصورة قطار كهربائي ... الخ. ان الانتاج الحديث الكبير والاوتوماتي (المحرك ذاتياً) يضلل الفصل بين موقف الانسان العاطفي وموقفه الواعي - العلمي - نحو الطبيعة، ان الأول، الموقف العاطفي، أخذ بالتضاؤل تدريجياً، والثاني، الموقف العلمي أخذ بالتطور تدريجياً، ويتداخل تمازجها فإن الانتاج الحديث قد خلق أشكالاً جديدة من التصميم الصناعي العصري.

«من المعروف جيداً أن مراحل معينة من التطور الأمسي للفن لا تنف على صلة مباشرة بالتطور العام للمجتمع. ولا بالقاعد المادية والبنية الهيكلية لمنظمتها. لاحظ مثل الاغريق بالمقارنة مع الأمم الحديثة. أوحى شكسبير. فيشأن صبح معينة من الفن. كالملمة مثلاً. فإن من المفروق منه أنها لا يمكن انتاجها قط في شكل «عالم الملامح» حالما يأتي الفن كمن إلى حيز الوجود. بعبارة أخرى. أن اشكال فن هامة معينة قد تكون في محض مرحلة دنيا من تطورها. فإن كان هذا صحيحاً بخصوص العلاقات المتبادلة للأشكال المختلفة في الفن ضمن حلبة الفن نفسها. فإن من غير المستغرب أن ذات الشيء صحيح بخصوص علاقات الفن ككل بالتطور العام للمجتمع. والصعوبة تقع فقط في التشكيلات العامة لهذه التناقضات. فما أن تحدد هذه حتى توضح. فلنأخذ مثلاً علاقة الفن الاغريقي وعلاقة الفن في عصر شكسبير بعصرنا هذا. فن المعروف جيداً أن الاسطورة اليونانية لم تكن فقط ترسانة الفن اليوناني. بل كانت كذلك الأرضية ذاتها التي منها انبثق هذا الفن. هل أن مشهد الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي رسمت المخيلة اليونانية والفن اليوناني شيء يمكن في عصر الآلة الأوتوماتيكية والسكة الحديد والقاطرات والأبراق الكهربائي؟ أين موضع فولكان ياترى من روبرت وشركاه؟ جويتز من قضيب الصواعق؟ هيرمز من مؤسسة موبيلير للاعتماد؟ ان كل جهابذة الأساطير يسيطرون على قوى الطبيعة ويوسمون مظهرها، وذلك في المخيلة ومن خلالها، لذا فإنها تخفي حالما يسيطر الانسان على قوى الطبيعة. ما الذي آلت إليه آفة الشهرة إلى جانب مؤسسة ميدان للطباعة؟ ان الفن اليوناني يفترض مسبقاً وجود الاسطورة اليونانية، أي أن الطبيعة بل وحتى شكل المجتمع محبوكان في الخيال الشعبي على هيئة فنية غير واعية. هذه هي مادته ... لكن الصعوبة هي ليست في فهم فكرة أن الفن اليوناني والملمة اليونانية مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. انها بالأحرى تكن في أن نفهم لِمَ ما زالاً يؤلفان معنا مصدراً للمنتمة الحالية ويسودان في بعض النواحي باعتبارها المقاس والنموذج الذي يمكن نواله.

«ان الرجل لا يمكن أن يصبح طفلاً مرة أخرى. إلا إذا أصبح صبيانياً. ولكن ألم يستمتع بالطرق الساذجة للطفل، ولم لا يبحث في بعث اصالتها بزعم أعلى؟ أو ليست سمعة كل حقبة مبعوثة تكون كالتبيعة حقاً في طبيعة الطفل؟ لم لا تمارس الطفولة الاجتماعية للانسان، حيث بلغت أجمل تطورها، فتنها الأزلية كمصدر لن يعود؟ ... ان فنة فهم لنا لا تعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي انبثقت منه. انه بالأحرى ناتج هذا الأخير وهو بالأحرى ناشئ عن حقيقة أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي قام الفن في ظلها والتي في ظلها وحدها يمكن أن يظهر. هي ظروف لن تعود. (كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ص ٣٠٩-٣١٢).

ولا ينبغي أن نزن قيمة أن «فنة فهم لنا» بواسطة درجة موضوعيتها - المقاربة من الواقع المرضي: ان هذا هو وظيفة العلم، بل بالأحرى إلى أي مدى يعكس الفن المعقد التقدمي لمرحلته، من جهة، وإلى أي مدى يلعب دوراً فعالاً في التطور الاجتماعي لتلك المرحلة. ليس هناك من بين آلاف وآلاف الأشياء البدائية التي نفخت فيها الحياة، ومن بين مئات آفة الأساطير مجتمع الرق، والرب الاقطاعي الواحد. ليس هناك أي واحد منهم ينسجم مع الواقع أكثر من الآخر. انهم وهم طفل وضرورة تاريخية، منها انتجت رواع الفن في الماضي، كالمطوّم والزخارف الهندسية التجريدية البدائية، والزقورات السومرية والاهرامات المصرية وتيجان زهرة الزنبق على الأعمدة، وتمثال الآفة التينا، والمبد الاغريقي نفسه بكل ما فيه من طرز وقوصرات مثلك وأخيلة بصرية، والمسيح في المزيجات المسيحية والقديسين في الزجاج

الملون لكاتدرائيات القرون الوسطى.

ان تولستوي كان ... «المعبر عن الأفكار والمشاعر التي اتخذت صياغتها بين ملايين الفلاحين الروس في زمن كانت للثورة البرجوازية فيه تقرب من روسيا. ان تولستوي أصيل، عند اخذه ككل - ويعبر بالوسط عن الملامح المحددة لثورتنا كثورة برجوازية فلاحية. من وجهة النظر هذه فإن التناقضات في آراء تولستوي هي حقاً مرآة تلك الظروف التناقضية التي كان على الفلاحين في ظلها أن يلعبوا دورهم التاريخي في تاريخنا». (لينين. مقال «تولستوي كمرآة للثورة الروسية» - مقتبس من «مقالات عن تولستوي» دار نشر اللغات الأجنبية، موسكو. ١٩٥١. ص ١١).

ثم أن ... «تولستوي عبر في أعماله عن القوة والضعف. الجبروت والحدودية لحركة جماهير الفلاحين بالوسط. ان احتجاجه الغيور، الحماسي، والحاد بصورة لا يعرف الرحمة في الغالب، ضد الدولة والشرطة والكنيسة الرسمية يصور مشاعر الديمقراطية الفلاحية البدائية التي تراكمت فيها أكداس الغضب والكراهية في قرون من العبودية والاستبداد البيروقراطي والسرقة واليسوعية وخداع الكنيسة ونفاقها ... ان شبيه الذي لا هوادة فيه للرأسمالية، تستغره أعرق المشاعر واعى الغضب يصور كامل الرعب الذي يشعر به الفلاح التقليدي ضد عدو جديد، غير مرئي، مهيمن يتقدم نحوه من مكان ما في المدينة، أو من مكان ما من خارج البلاد، عظمًا واسس الحياة الريفية، جالبًا ما لا مثيل له من الخراب والفقر والموت جوعًا والنسخ والبغاء والسفلس - كل شرور «حقبة التراكم البدائي» وقد تضاعفت مئات المرات بزرعها في التربة الروسية آخر الوسائل بالذات للسرقة التي ابتدعها المستر كويون».

(المستر كويون، استعارة تعبير استعمل في الأدب الروسي في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي كرمز لرأس المال والرأسمالين).

ولكن وفي ذات الوقت كشف البروتستانتي الغيور والشاجب الحماسي والناقد الكبير. كشف في عمله عن فشل في فهم أسباب الأزمة التي كانت تقرب من روسيا ووسائل تجنبها، الأمر الذي هو فقط من سجايا الفلاح التقليدي، الساذج، لا الكاتب المثقف ثقافة اوروبية. فيالنسبة له أصبح النضال ضد الدولة الاقطاعية والبوليسية. ضد الملكية، استنكاراً للسياسة وأدى إلى عقيدة «لا تقاوم الشر» ونشأ عنه الانعزال الكلي عن النضال الثوري للجماهير في ١٩٠٥ - ١٩٠٧». (نفس المرجع، ص ١٨ - ١٩).

بعبارة أخرى، ورغم أن موقف تولستوي كان بمعنى من المعاني غير علمي، تبقى الحقيقة قائمة بأنه كان فناناً عظيماً، مجرد أنه عبر عن مطامح وعواطف الفلاحين في مرحلته الزمنية.

ان المجتمعات القديمة لم تقم قط، بصورة واعية، عملاً فنياً بواسطة المدى الذي يعكس فيه معتقدها أو معتقد مجتمعات أخرى. بل قيمته بالأحرى بواسطة المدى الذي تستطيع فيه الانتفاع من ذلك الفن لاشباع معتقدها. وحيناً أعيد اكتشاف جمال الفن الكلاسيكي من قبل البرجوازية المبكرة، لم يكن ذلك إلا نتيجة تزامن معتقدها مع المعتقد الكلاسيكي، الوطنية الرومانية، القانون، الفلسفة ... الخ، بعبارة أخرى. انها «الاستعارة» والانتفاع من قبل البرجوازية التي ما زالت فنية في ابطالها من شكل فني قديم للمجتمع الروماني. ان ذات الشكل، الشكل الكلاسيكي، قد رفض بعدئذ من قبل قسم غير قليل من البرجوازية خلال

منتصف القرن التاسع عشر في إنكلترا حين «اعيد اكتشاف» جمال الفن القوطي . وذلك عندما لم ينسجم تطور الثورة الصناعية مع توقعات ومطامح ذلك القسم من البورجوازية . أي الشقاء المتزايد للجاهل، و«غو حركة الطبقة العاملة وقتونها المهتدة ... الخ . الأمر الذي أدى إلى المبالغة والتجديد الفائق من قبل أنصار مدرسة رسكن لما كان يدعى آنظذ بالباطلة القروسطية والهدوء . ومن هنا الاحياء القوطي في إنكلترا وجنوب الصناعة اليدوية.

ان المادة التاريخية وحدها بوسعها اكتشاف القيمة الحقيقية لاسهام عمارة ما ، ذلك لأنها غير متحاملة على أية مرحلة معينة . ولذا فإن تاريخ العمارة بالنسبة للإادية التاريخية هو تاريخ عملية التطور لظاهرة العمارة .

ان درجة حجم الحقائق العلمية الموضوعية في قطعة فنية هي درجة مشروطة . ان حقيقة أي عمل فني يجري من الحقائق المطلقة بدرجة أقل بالقياس إلى علم مرحلته . أو بالقياس إلى الحقائق النسبية في عمل فني أسبق . لا تقلل من قيمته – فئلاً المعرفة بالجسم الانساني في النحت الروماني على النقيض من الوجه الروحاني للمسيح في المسيحية المبكرة . ان نسبة الحقائق المطلقة إلى الحقائق النسبية «بصورة خالصة» في عمل فني ، هي نسبة مشروطة . (وجملة نسبية «بصورة خالصة» تستعمل هنا بمعنى الافتراض الوهمي الخالص) . ان قيمة قطعة فنية يعتمد على مدى اشباعها للنسبة الضرورية اجتماعياً بين الأوهام والواقع – وجه المسيح الروحاني الضروري اجتماعياً . ان نمو وتطور العلم سيحتم أكثر فأكثر جعل الأوهام والعيبيات الماضية منحصرة بالكتب والمتاحف ، مع هذا فإن النسبي «بصورة خالصة» في عمل فني سوف لا يفقد قيمته . لأن المادة التاريخية تفر ضرورته التاريخية . ولذا فإننا سوف نستمتع ، وحتى بدرجة أكبر . بأوهام الطفل من القرون الماضية : ان عدم الايمان بهذا الرب أو ذلك سوف لا يقلل . من الوجهة المادة التاريخية ، من مجال المسيح في الزجاج الملون أو في المزيج للقرون الماضية ، كما لا يتجاهل القرون التي عكست الغيبة المصرية لأن تلك الغيبة لا صلة لها بالحقائق لعلمنا الحديث . ان هذا يحدث فقط ، وقد حدث ، حينها لم يكن الانسان واعياً لعملية التطور التاريخي للمجتمع . ولذا كان قادراً أن يختار في الفن ، كشيء جميل ، ما يلائم معتقده ، وبالتالي استيعاب الاشكال القديمة للمعتقدات المزملة والانتفاع بها .

وختاماً فإن العمارة يجب تقسيمها من جانبين : الأول – كفن (الموقف العاطفي للانسان نحو الطبيعة) ، والثاني – كاتناج .

العمارة كفن – فكرة . وظيفتها حفظ ورسم وتثبيت ... الخ البنية الفكرية . انها تصحح تقديمه أو تخلفه وفقاً لما تكون عليه البنية الفكرية سواء نامية أو مضمحلة . العمارة كاتناج هي تقديمه أو تخلفه وفقاً لما تكون عليه التقنية المستخدمة سواء نامية أو مضمحلة – أي إلى أي مدى تناظر هذه التقنية مع اتجاه الحركة للمجموع الكلي للتقنية لتلك المرحلة من جهة . وإلى أي مدى تشبع تلك التقنية المخصوصة مطالب البنية الفكرية . من جهة أخرى .

ان النظر في العمارة كشكوة خالصة ، منفصلة عن قاعدتها المادية التي خلقت الفكرة . أو عن الانتاج الفعلي للعمارة ، هو المثالية بعينها ، انه التاريخ بدون «قاعده الأرض» مها كانت تلك النظرية ذكية وضرورية تاريخياً . ان فصل العمارة عن فكرتها الاجتماعية ، بمحتواها ، والنظر فيها كاتناج خالص ، هو المادية الميكانيكية بعينها ، نظرية لا تقر بوعي الانسان في المجتمع – راجعاً ليسوا باجتماعيين .

بعبارة أخرى. لم صنعت نبأه ما؟ وهذا يخص محتواها والدور الذي لعبه ذلك المحتوى في تطور المجتمع. وذلك من ناحيتي المطلب المادية والعاطفية لذلك المجتمع.

إذن كيف صنعت؟ وهذا يخص التقنية المستخدمة ومدى اشباعها لمطالب المحتوى.

ما أن يثبت شكل في العارة. ويتكرر انتاجه. حتى يصبح طرازاً. ولأن للطراز عوامل ذاتية كاملة فإنه سيتخلف في مراحل أخرى. في حين أن المطلب الاجتماعي والتقنية التي خلقها قد تطورت إلى طور أعلى. انه سيتخلف طالما أن بعض البقايا من المطلب الاجتماعي القديم ومن التقنية مستمرة بالوجود في المحتوى المطور حديثاً وفي التقنية. ولذا يتناقض الطراز مع تطور الشكل الجديد أو تأسيسه. انه يصبح عبء بطريقة مزدوجة.

أولاً، عبء لعملية التثبيت السريع للبناء الفوقية الجديدة التي هي في طور الخلق أو التطوير؛ وثانياً، عبء للانتاج الجديد الذي يجرى خلقه لاشباع المطلب الجديدة، لا لسبب إلا لأن الأشكال القديمة تفرض طبيعتها وظرف انتاجها على التقنية المطلوبة والمخلوقة حديثاً. ان هذه الظاهرة هي في غاية الوضوح خلال المراحل الانتقالية في التطور من طراز إلى آخر.

وقيل أن تأتي أية حركة عرضية لشكل ما إلى الوجود، فإنه يجب تجريد ذلك الشكل - تجريده بمعنى فصله من ظروفه التاريخية الفعلية فيما يتعلق بالمطلب الاجتماعي والتقنية معاً. ودرجة حجم هذا التجريد تقرر المدى الذي تستمر فيه هذه الحركة العرضية بالبقاء أو بالانبعث قبل أن تفعل فعلها ككناج للمطلب الاجتماعي والتقنية معاً، أو بالعكس كعامل تصعيد تحت ظروف معينة. مثلاً، الحركة العرضية للكلاسيكية في انكلترا، والتي تطورت إلى صالة الولايم ومستشفى غرينج. والتي استمرت لغاية نبأه سلفرجز وبنابات وايت هول الحكومية، فإنها حركة أصبحت في المل الأخير عائقاً كبيراً للانتاج لكنها لم تصبح بعد كايحاً له لا يمكن تحطيه. وما أن يصل الشكل القديم الذي اعين في لفته النوعية إلى شكل جديد - كايحاً أو عائقاً كبيراً جداً للانتاج فإن الحركة العرضية تنهي ويظهر للوجود شكل نوعي جديد، ثم في المدى البعيد اسلوب جديد، مثلاً، الزخرفة الكلاسيكية للعربات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وشكل العربة ككل. فإن هذا قد استمر في إنتاج السيارات الأولى، وكنتيجه لتطور انتاج السيارات فإن الحركة العرضية - شكل العربة - قد انتهت، ان الحركة العرضية قد لفتهت إلى حركة نوعية جديدة، ومن هنا السيارة الحديثة للقرن العشرين. بالإضافة إلى ذلك فإن عناصر بسيطة في العارة، مثل الأبواب والموتفات الزخرفية والنوافذ... الخ يمكن تجريدها إلى علاقات وأبعاد محددة ومتفصلة تماماً عن مواضعها، وبالتالي تجريدها إلى علاقات رياضية. ان هذا الشكل الأرقى من التجريد يمكن أن يعيش ولفترة أطول من الأشكال الأخرى ذات درجات دنيا من التجريد، في تاريخ العارة قبل أن يصبح عائقاً كبيراً لتطور العارة عموماً. ومن هنا ديمومة المبدال الذهبي.

تمهيد

تمه مفهومان أساسيان للتطور. الأول المفهوم الميكانيكي الذي يعتبر التطور بمثابة زيادة بسيطة، تكرر بسيط. وتراكم ومزج للأشياء الموجودة سلفاً. لذا فإن هذا المفهوم غير قادر على تفسير نشوء الحديد من القديم، كيفية وسبب مجيء عملية ما لحيز الوجود. كيفية تطور التعبير الكمي إلى تغيير نوعي، وبالنهاية فإنه سيطلب العون من شيء خارجي، عن العمليات المادية الفعلية، ولذا فإنه بشكل أو بآخر يدخل الظاهرة غير المرئية في عمليات تطور المادة. والثاني هو المفهوم المادي الجدلي، المفهوم الذي «... ينطلق من وجهة نظر تفيد بأن كل شيء يتطور بواسطة نزاع بين أصداده بواسطة فصل، انقسام، لكل وحدة إلى أصداد قائمة بذاتها بشكل متبادل... انه يقتضي التعلقل في أعماق عملية محصورة، والكشف عن القوانين الداخلية التي هي مسؤولة عن تطور تلك العملية. هذا المفهوم يعني أسباب التطور ليس خارج العملية، بل بيطانها ذاته. انه يعني أساساً للكشف عن مصدر الحركة الذاتية للعملية.» (الفلسفة الماركسية - شيروكوف. المرجع السالف ذكره، ص ١٣١).

لذا فلا يكفي اكتشاف التناقض الأساسي في العمارة، بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية، كما أن من المهم على السواء اكتشاف التناقض الباطني للتناقضات الخاصة والعامة. لا بل أكثر، فن بين مئات ومئات التناقضات الخاصة يجب تشخيص التناقض الرئيسي، الأساسي والجوهري، وكل تناقض خاص يجب تصنيفه حسب الدور الذي يتخذه في الظاهرة موضوعة الفحص.

«وليس فقط كل وحدة تحوي لذاتها اصداداً تقنية، بل أن هذه الأصداد مترابطة بصورة متبادلة بعضها ببعض، ان جانباً واحداً من تناقض، لا يمكنه البقاء بدون الآخر... ليس تمه عمل ميكانيكي بدون فعله المقابل. ان الاخلال الكيمياء للذرات مرتبط بشكل لا يتفصم مع اتحادها. والطاقة الكهربائية تفصح عن نفسها على شكل كهربائية متقابلة - ايجابية وسلبية...» (نفس المرجع، ص ١٥٨).

ان النجوال الاجتماعي، نجوال الانسان داخل التحويط لبناية ما لا يمكن أن يتحقق في العمارة بدون سبق وجود التحويط، أو المنشأ، والعكس بالعكس. فإن المنشأ، الهيكل الحديدي، الجانب الآخر من التناقض، لا يمكن أن يوجد بدون متطلبات المطلب الاجتماعي، ثم، الجانب المخصوص، مقاومة الهيكل الانشائي، لا يمكن أن يوجد بدون الجاذبية، ولا يمكن للجاذبية من جهة أخرى باعتبارها القطب المضاد، أن توجد بدون مقاومة الهيكل. ان المنشأ والتجوال الاجتماعي هما ضدان، وفي توحدهما ونزاعهما، تتمر على مصدر وجودهما وفنائهما. وانه بموجب

هذا القانون يمكن إيضاح القفزة من القوس القروطي المستدق إلى المسطح ذي الأسكفة للمرحلة البيودورية في إنكلترا. وكذلك ظهور وزوال الاستخدام العام للزجاج الملون في عمارة القرون الوسطى الإنكليزية.

ان جدلية العمارة تظهر نفسها على النحو التالي:

١ - الموضع الطبيعي لبناية ما يقرره المطلب الاجتماعي . يتناقضه مع التقنية . وهذا التناقض له جانبان:

(أ) ان المطلب الاجتماعي لبناية ما يقرره موضعها الاجتماعي - الجغرافي . كقربها من نهر أو قرب وقوعها على جبل ... الخ من جهة ، أو في مدينة أو قرية من جهة أخرى . هذا الجانب يقرر توفر مواد البناء كالطين والحجر والخشب ... الخ ويقرر العلاقة الاجتماعية بين بناية وأخرى . والتقنية باعتبارها قطعاً مضافاً . تنتفع من هذه المواد الموجودة . فتقدم البناية المبنية وفق موضعها وضرورتها الاجتماعيتين .

(ب) الطبيعة الخاصة لموقع البناية : الطين ، الرمل ، الحجر ... الخ والتقنية تحل مسألة الموقع لتلك البناية في موضعها ذلك المخصوص .

٢ - الجوال الاجتماعي . أي حركة الناس المشروطة اجتماعياً ، وذلك من ناحية علاقة الانسان بالطبيعة وعلاقة الانسان بالانسان معاً . هو في بناية ما ، القطب المضاد للتقنية في حل متطلبات هذا الجوال : تحط مختلف من التحويط مثلاً يكون مطلوباً لعمل دون البيت . في البيت تجوال الانسان مشروط بعلاقة الانسان بالانسان وعلاقة الانسان بالطبيعة . كتحطب مضاد للتحويط الممكن تقنياً . هذا التناقض يقرر حجم وعدد وعلاقة الغرف ... الخ في البيت . هذا هو تناقض الجوال الانساني . كضد . للمنتأ الممكن تقنياً بصورة عامة .

٣ - علاقة النواقد الضرورية اجتماعياً ، الناحية الصحية ، الناحية المقابلة والمادية في تناقض مع التقنية المطلوبة لاشباع هذه الحاجات . ان التطور التقني للنافذة القروطية في إنكلترا قد حتمته اجتماعياً مفاهيم صحية أفضل ، وأمن اجتماعي أكبر . واستعمال النافذة لأغراض عقائدية ، أي الزجاج الملون .

٤ - ان الحاجة المقابلة الضرورية اجتماعياً في تناقض مع التقنية - هذا التناقض لا يشرط فقط الجوال الفعلي العام ، أو مفهوم الحيز للحقبة الزمنية ، مثل غيبة المعبد المصري ... الخ ، بل ينطوي كذلك على النشر المباشر لأفكار الحقبة . مثل النحت والزجاج الملون والأعمدة المذهبة ، والتيجان والزخارف عامة .

٥ - الأشكال القائمة سلفاً بالتناقض مع إنتاج شكل جديد ، أي الشكل القائم سلفاً ، استيعاب واستعارة الأشكال بالتناقض مع التقنية ، والعكس بالعكس ، التقنية القديمة بالتناقض مع إنتاج أشكال جديدة ، وأشكال مسووعة أو مستعارة كما يقتضيه عامل المحتوى .

ان استمرارية الأشكال أو استعارة الأشكال القديمة المطلوبة من قبل المحتوى ، المطالب المادية

والعاقبة معاً للقاعدة والبنية الفوقية للمجتمع - كنتيجة اما لتخلف أفكار قديمة أو لتزامن مع أفكار قديمة أو مؤسسات وعادات اجتماعية قديمة - تتناقض مع الظروف التي تتطلبها التقنية الجديدة في إنتاج شكل جديد. ان الطرائق القديمة للتقنية، بمعنى كونها عاملاً في إنتاج الشكل، تتناقض مع المتطلبات الجديدة للمحتوى المتولد حديثاً. أي متطلبات القاعدة المتولدة حديثاً والبنية الفوقية المتولدة أيضاً حديثاً، في إنتاج شكل جديد.

لندن ١٩٥١

الفهرس

- ابراهيم، أحمد مختار. ٩، ١٠، ١٥.
- ابراهيم، مصطفى مختار. ١٥.
- أبو غريب، ١١٢.
- ايدوس، راجح محمد ايدوس.
- الاتحاد السوفيتي، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٤، ٥٧، ٥٨، ٧٥، ١٦٣.
- آدم، زوبرت، ٢٧، ٢٨.
- ارتميس، راجح محمد ارتميس.
- ارسطو، ١٥٦.
- الارسطوطي، سيبا، ١٤.
- الارزوفو، ٣١.
- آسلان، س، هـ، ٥٩.
- الايان، ك، س، ٣٥.
- القار، ٤٤.
- القاروسيو، سيارا، ١٠٦.
- للتانيا، ٩٥.
- القزايت الأولى، ٩٥.
- لمانة المعاصمة، ١٦.
- انجلو، مايكل، ٩٩، ١٥٤.
- انسكب، جون، ٣٣.
- الاطباغية، ١١، ١٢٩.
- انظر، ٣٨.
- انكلترا، ١٢، ١٣، ١٤، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٥٠، ٥٩، ٦٠.
- ١٠٥، ٩٨، ٩٧، ٩٤، ٩٠، ٨٦، ٧٥، ٧٤، ٦٤.
- ١٠٦، ١٠٩، ١٣١ - ١٣٠، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٥.
- أنهر:
- البيس، ٦٠، ٩١، ١٠٧، ١٠٨.
- البن، ٣١، ٣٤.
- اوغولر، ٢٠.
- اورويا، ٥٨، ٩٥.
- اوزمان، بارون يوجين جورج، ٣٣.
- الأيام الأخيرة لنيوسبي، ١٣.
- ايطاليا، ٩٥، ٩٦، ١٠٦، ١٥٣، ١٥٥.
- ايبل، برج، ٢٨.
- ايبل، غرستاف، ٢٩.
- بادنجون، محلة قطار، ٢٤.
- بارك الضفون، ١٥.
- باروس، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٦٦.
- باكستن، جوزيف، ٢٥، ٢٦، ٧٤، ٧٥، ١٠٧، ١٥٤.
- الرايم هاوس، ٢٧، ١٥٥.
- الرايهاوس، ٩، ١٤، ٢٢، ٢٤، ٥٢، ٥٣.

- بارلوسى. ادواردو. ١٢٨.
- باير. جون. ١٥.
- برغارد. ت. ف. ٢٦.
- برون. فيسبس. ٢٦. ٧٤.
- برونسكى. فيليو. ١١٠.
- بضاد. س. ٨. ١٠. ١١. ١٣. ١٤. ١٧. ٢٠. ٢٩. ٣٢. ٣٣. ٦٦. ٧٥.
- بقرزى. انطون. ٤٢.
- بلاديو. اندريا. ٩٧.
- البلاديو. ١٠٨.
- البالية. ٣٦. ٥٧. ٥٨.
- البرزار. ٩.
- برنارد. ٢٠.
- بيسون. ١٢. ٢٠.
- بيرايزي. ج. ١١٨.
- بيوه. اوست. ٢٩. مسكنه في شارع فرانكلن. ٣٢. ٣٣.
- بيكسو. بايلو. ١٠. ١٣٥.
- بيوجن. اوفستس ولسي. ١.
- باير. رالف. ٦١.
- بالتن. لاديمير. ٣٦. ٤٢.
- البحرلية. ٥٨. ١٢٩-١٣٠.
- تريون. برج. ١١٠.
- توزر. ريتشارد. ٢٦.
- تشارسوت هانس. ١٠٧.
- تكتور. مجموعة. ٢٢.
- التكسية. ٥٨. ١٢٩-١٣٠.
- تلفورد. توماس. ٢٦. ٩٠. ٩١. ١٠٧.
- التقطيلة. ١١.
- تولسوى. لير. ١٦٣.
- الجادرجي. زوف. ١٩.
- الجادرجي. كامل. ٧. ٨. ٩. ٧٥-٧٦.
- جاينكوفسكى. ١١. ١٢. ٦٠.
- جسور:
- كوليروكميل. ٢٥. ٢٦.
- لندن. ٢٦. ٩٠.
- جمعة. حسان الدين. ٦٦.
- جوزى. انبرو. ٩٤. ٩٦. ٩٧. ٩٨. ١٠٨. ١٥٣.
- جيسى الأول. ٩٦.
- الحرب النيوغى السوفيتي. ٥٧.
- حسن. لائق. ١١.
- الحى اللاتيني. ٣١.
- الحيدرآباده. ٨.
- دافنى. ليزارد. ٩٩. ١٥٤.
- داني. سلفادور. ٣٦-٣٧.
- دارد. نسيب يوسف. ١٣. ١٤. ١٦.
- دوضى. ب. ف. ٦٦.
- د ستيل. حركة. ٣٦.
- ديبوسى. ١٣.
- ديهورجلك. ١٣.
- رايت. فرانك لويد. ٣٧. ١٥٨.
- رجاردمن. أ. إ. ٥٢.
- الرجال. خالد. ١٥. ١٦.
- رسكن. جون. ١٣١.
- رفايل. ١٥. ١٥٤.
- روزي كورسكوف. ١١.
- رن. كرسوفر. ٩٨.
- رو. ميرفان در. ٢٢. ٣٧. ٤٤. ٥٥. ١٦١.
- روبرت وشركاه. ١٦٢.
- رونيشتاين. ارل. ٢٢. ٢٣. ٥٠. ٥٢. ٦٢. ٦٦.
- رونيشتاين. ليوبولد. ٦٦.
- روما. ١٥٦.
- ريجت بارك. ٢٤. ٢٥.
- سزافسكى. ١٢. ١٣.
- ستون. ادوارد داريل. ٨.
- سفرلاند. كراهام. ١٥.
- السريالية. ٥٨. ١٢٩.
- سلفرجز. عزن. ١٦٥.
- سليد. مدرسة. ٢٠.
- سليم. جواد. ١٠-١٤. ١٦. ١٩. ٢٠.
- سليم. نزار. ١١. ١٢. ١٦.
- سليم. لوزنا. ٢٠.
- سهرتريف. ف. ن. ٣٥.
- سيزان. ٢٠.
- شرويشر. ٢٦.
- شكسبير. عصر. ١٦٢.
- شواخ:
- ظه. ٨. ١١.
- النتسي. ١٤.
- الملك فيصل. ١٤.
- شيكاجو. ١٥٨.
- صافوة. نجدة عي. ١١. ١٩.
- الصليب الطوف. ١١١. ١١٢.
- صنماء. ١٣٢.
- الطرطان. نقشة. ١١١.
- العراق. ٦. ٧. ٨. ١١. ٧٥. ٧٦.
- علاوي. جعفر. ١١. ١٦.

- عربي. صالح. ١. ١١. ١٢. ١٣.
- عربي. فطمان. ٥. ١٠. ١١. ١٢. ١٣. ١٤. ١٦.
- غزانت. دانكن. ١٣.
- غرويوس. ولتر. ١٤. ٥٢. راجع أيضاً البارهاوس.
- غرينش. دار للملكة. ٩٧.
- غوزكي. مكسيم. ١١.
- غولوسوف. ايليا. ٣٦.
- غويمار. هكتور. ٣١.
- فراي. ماكسول. ٢٢.
- الفركيند. ٩.
- فرنسا. ٢٨. ٥٠. ٩٥. ١٢٣. ١٢٥.
- فريورن. ٥٣.
- فزن. الأخرة. ٣٦. ٣٧. ١٣٠.
- فلورال هول. كلتت كارون. ١٠٦.
- فنادق:
- فنيسيا. ٨.
- فلون. ٨.
- فورد. هنري. ٧٤.
- فدمر. بيري. ٨.
- فصور:
- اللويزي. ٢٥-٢٦. ٦٠. ٧٣. ١٥٤. ١٥٥.
- بزهريست. ١٠٤.
- سان. ٩٥.
- ساين. ٢٨.
- لوجليت. ٩٦.
- ولان. ٩٦.
- كاير. نهر. ٤٢.
- كاندرايات:
- اكتر. ١٦١.
- اونفل. ١٠٣.
- ايلي. ١٧٥.
- ايمان. ٤٩. ٥٠. ١٢٣. ١٢٤.
- بورج. ١٢٠.
- بوليه. ٤٧. ١٢٣. ١٢٥.
- بيزبورو. ١٢١.
- دريهام. ١٦١.
- ريجر. ٤٩. ٥٠. ١٣٤.
- شارتر. ٧٣. ٨٣. ٨٨. ١٢٤. ١٢٥. ١٢٧. ١٣٣. ١٣٤.
- صولزبري. ٥٠. ١٢٤. ١٢٥.
- غلوستر. ٧٣. ٨٦.
- القديس يوك. ٢٦. ٩٩. ١٦١.
- كولون. ١٢٤.
- لامان. ٤٩.
- لنكلن. ٤٩.
- نوتدام. ٣١. ٣٢. ٥١. ٨٧. ٨٨. ١٢٥.
- ويكستر. ١٢٤.
- يورك. ١٠٣.
- كاسبير. ٩.
- كالابليانيا. صريح. ٨٢.
- كامل. عبد الله احسان. ١٢. ١٣. ١٤. ١٦.
- كاودي. انتوني. ٣٦.
- كرايزلر. سياره. ١١١.
- الكريك. راجع ميد الكريك.
- كلية روبرت. ١٣.
- كنايس:
- بازي. ١١٠.
- بهرلي. ١٠٤.
- تنزن. ١٠٢.
- كلية الملك. كيمودج. ٤٧-٤٨.
- وايلي. ١٠٢.
- وليام. ١٠٢.
- وستمنستر. ١٢٣.
- كرويام هول. ١٠٩.
- كودن. ٥١. ٥٢.
- لو كورويزيه. ١٤. ٢٢. ٢٩. ٣٠. ٣٧. ٥٥. ٦٦. ٦٧.
- كورفيانو. ٥٢.
- كورن. ايرل. ٥٣. ٥٤. ٥٩.
- كوكو. جان. ١٢.
- كولموكنديل. راجع جسر كولموكنديل.
- الكويست. طائفة. ٦٢.
- كهف لاسو. ١٣٥.
- كيمودج. راجع كلية الملك.
- كيمودج. مسانثوسيس. ١١٠.
- كيو. حدائق. راجع الديال هانس.
- لقريلو. جامعة. ٢١.
- لكسمبورغ. حدائق. ٣٣.
- لكسمبورغ. روزا. راجع نصب ليكنخت ولكسمبورغ.
- لندن. ١٧. ١٩. ٢٦. ٣٣. ٦٦. ٧٦. ١٠٨. ١٥٨.
- لوروس. ادولف. ٤٤.
- لويد. سين. ١٥. ٢٠.
- لويس الرابع. ١٥٦.
- ليكنخت. كارل. راجع نصب ليكنخت ولكسمبورغ.
- لين. لورد. ١٣.
- لين. ١٥٧. ١٦٠. ١٦٣.
- ماتوشك. ١١.
- ماتيس. ٢٠.
- ماتيو. روبرت. ٦١.
- مارتن. لوي. ٦١.
- مارسيليا. ٦٦. ٦٧.
- ماركس. كارل. ١٥٣. ١٥٤. ١٥٥. ١٥٦. ١٥٧.
- ماليبيج. كاسيم. ٤٢.

- المنصف العراقي، ١٦.
 مدرسة جمعية الممارسين المهندسين، ٢١.
 مدرسة للمؤنفة، ١٥.
 مسرح الجيش الأحمر المركزي، ٣٥.
 مصلحة نقل الركاب، ١٦.
 مظالم، مدحت علي، ١٤.
 معابد:
 ايدوس، ١١١.
 اركيس، ٤٧.
 البارثيون، ١٠٩.
 البانثيون، ١١٨.
 الكرنك، ١١٨.
 معارض:
 البيت، ٢٠، ٧٣.
 الدولي، لندن، ٢٥، ٢٦، ٦٠.
 الوطني، لندن، ٢٠.
 مقهى البرازيلية، ١٤.
 متدلسن، اريك، ١٤.
 مهرجان بريطانيا، ٦٠، ٦١، ٦٣.
 موريس، وليم، ١٣٠، ١٣١.
 مونديان، بت، ٣٦، ٣٧.
 موني، ١٢٨.
 مرور، هنري، ١٥.
- نايتكيل، بول، ٥٣، ٥٤.
 نخت، كير، ١٣٤.
 نفأت، فيصل صبيح، ١٧.
 نصب ليكنغف ولكمبروغ، ٤٤.
 القيب، نزار، ٥.
 نوري، عبد الملك، ١١.
 نيكلسون، بن، ١٥.
 نيوروك، ١٥٨.
 هامرست، ٢٠، ٢٣، ٥٣، ٧٥.
 هامستيد بارك، ٣٥.
 هايد بارك، ٢٦.
 هنرلوردرشر، ٥٩، ٦٣.
 هولندا، ٩٥.
 هيرست، موريس، ٢٢، ٢٣، ٢٨، ٥٠، ٥٥، ٦٢، ٦٣، ٦٦.
 وايت هول، ١٦٥.
 ورن، جون، ٢٢، ٢٣.
 وزارة الدفاع، ١٥.
 رود، كيث، ١١.
 ووكر، ونسن، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٥١، ٥٢.
 يارغا، ١١.
 الين، ١٣٢.

عائدية الصور

- تقمة الصور منتقاة من المصادر الآتية:
- تصوير رفعة الجادري، صورة الغلاف، ١٥، ١.
- ١٩، ١ . ٢٤، ٢ . ٢٤، ٣ . ٢٤، ١
- Giulio Rolsecco, *L'Architettura Del Ferro: L'Inghilterra (1688-1914)*, (1972)
- ٢٨، ٣ . ٢٨، ١ . ٢٧، ٢ . ٢٥، ٢
- ٣٠، ٢ . ٣٠، ١ . ٢٩، ٤ . ٢٩، ٣
- ٣٢، ١ . ٣١، ٣ . ٣١، ٢ . ٣٠، ٣
- John Gloag and Derek Bridgewater, *A History of Cast Iron In Architecture*, (1948)
- ٣٣، ٣ . ٣٣، ٢ . ٣٣، ١ . ٣٢، ٤
- ٦١، ١ . ٤٩، ٥ . ٤٨، ١ . ٣٤، ١
- ٦١، ٥ . ٦١، ٤ . ٦١، ٣ . ٦١، ٢
- ٦٧، ٢ . ٦٧، ١ . ٦٦، ٢ . ٦٦، ١
- Raymond McGrath, *The Glass In Architecture And Decoration*, (1961).
- ١١٠، ١ . ١٠٦، ٦ . ٦٧، ٣
- ١٤٠ . ١١٠، ٥
- مجموعة رفعة الجادري، ١، ٥٤، ١ . ٥٥، ١
- Dorson Yazwood, *The Architecture of England From Prehistoric Times To The Present Day*, (1963)
- ٩، ٢ . ٩، ١ . ٧، ١ . ٧، ١
- ١٠٦، ٣ . ١٧، ١ . ٩، ٤ . ٩، ٣
- مجموعة عبد الله القصير، ١، ١٢، ١
- مجموعة لورنا سليم، ١٢، ٢
- Kenneth Frampton and Yukiko Futagawa, *Modern*

- Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, (1980).
 .٤٤, ٢
- Max Bill, *Ludwig Mies Van Der Rohe*, (1955).
 .٤٤, ٣
- J.J. Coulton, *Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design*, (1977).
 .٤٧, ١
- A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture*, (John Henry Parker, 1850) 5th edition, vol. II, Plates. Part II.
 .٨٥, ٢ .٨٤, ١ .٧٣, ١ .٤٨, ٣
 .١٢١, ٣
- Harald Busch and Bernd Lohse, ed., *Gothic Europe, Buildings of Europe*, (1958).
 .١٢٤, ٢ .٤٩, ١
- Louise Grodecki, in collaboration with Anne Prache and Roland Recht, *Gothic Architecture*, (1978).
 .١٢٠, ٤ .٤٩, ٢
- Edouard Carroyer, *Gothic Architecture*, edited by Walter Armstrong, (1893).
 .١٢١, ١ .٤٩, ٣
- John Henry Parker, *An Introduction to the Study of Gothic Architecture*, 15th edition, (1906).
 .١٠٤, ٢ .١٠٢, ١ .٤٩, ٤
 .١٢٠, ٣
- Francis Bond, *Gothic Architecture in England: An Analysis of the Origin and Development of English Church Architecture from the Norman Conquest to the Dissolution of the Monasteries*, (1906)
 .١٠٢, ٣ .٨٦, ١ .٥٠, ٢
 .١٢٠, ١ .١١٠, ٣ .١٠٤, ٣
 .١٢٣, ٤ .١٢٣, ٣ .١٢٣, ٢
 .١٢٥, ٢ .١٢٥, ١
- Martin Hurlimann and Jean Bony, *French Cathedrales*, (1967).
 .١٢٧, ٢ .٧٣, ٢ .٥١, ١
- Edward Lucie-Smith, *A History of Industrial Design*, (1983).
 .١١١, ٤ .١١١, ٣ .٦٢, ١
- Roger Lewin, *Thread of Life: Smithsonian Looks at Evolution*, (1983).
 .٧١, ١
- John Hix, *The Glass House*, (1974).
 .٠٧٣, ٤
- Violet R. Markham, *Paxton and the Bachelor Architecture 1851-1945*, (1983).
 .١٣٠, ١ .١١٠, ٢ .٧٨, ٤
 .١٣٠, ٢
- Le Corbusier 1910-1960*, Editions Girsberger. (1960).
 ٢٩, ٢ .٢٩, ١
- The MacMillan Encyclopedia of Architects*, Vols. 1, 2 and 4, (1982).
 .١١٠, ٤ .٣٦, ١ .٣١, ١
- Paul Clemen and Martin Hurlimann, *Gotische Kathedralen in Frankreich: Paris, Chartres, Amiens, Reims*, (1937).
 .٨٧, ١ .٥٠, ١ .٣٢, ٢
 .١٣٤, ٢
- Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, (1967).
 .٣٢, ٢
- Arthurhoyce, *Russian Architecture: Trends in Nationalism and Modernism*, (1948).
 .٣٥, ١
- Anatole Kopp, *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning 1917-1935*, (1970).
 .٣٦, ٢
- O.A. Shvidkovsky, ed., *Building in the USSR 1917-1932*, (1971).
 .٣٦, ٣
- Michel Seupher, *Piet Mondrian: Life and Work*, (1969).
 .٣٧, ١
- Dawn Ades, *Dali*, (1982).
 .٣٧, ٢
- Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, (1961 and 1975).
 .٨٤, ٢ .٥٩, ١ .٤٧, ٢ .٣٧, ٣
 .١٠٢, ٤ .٩٥, ١ .٨٥, ١
 .١٠٧, ١ .١٠٥, ١ .١٠٢, ٥
 .١٢١, ٤ .١٢٠, ٦ .١١٨, ٢
 .١٢٥, ٣ .١٢٢, ٢ .١٢١, ٥
- Vieri Quilici, *Architettura Sovietica Contemporanea*, (1965).
 .٣٨, ١
- Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, (1964).
 .١٢٨, ١ .٤٢, ١
- Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Works*, (1982).
 .٤٤, ١

في بحثه عن الجدلية القائمة دوماً، يصيغ متباينة، بين المطلب الاجتماعي والمادة التقنية في العمارة، يستعرض رفعة الجادرجي في كتابه بدايات اكتشافه للأسس الفكرية في هذه الجدلية المهمة في تطور الحضارة الانسانية، أيام كان طالباً شاباً في مدرسة هامرسمث بلندن. وجاء كتابه أشبه بسيرة ذاتية تمركزت كلها في العمارة، تتابع فيها يقطعه الذهنية ونموه الفكري، مع ما رافق ذلك من شكوك وحيرات، ومحاولات صعبة، شديدة الحماس، للوصول الى حلول للاشكالات التي يقيّمها استمرار الجدلية في فن تتجسد فيه نوازع الامم الابداعية في كل عصر. في خطة الكتاب ولغته التحليلية جرأة في الموقف وريادة في الرأي، وهما مما تميّز به المؤلف مفكراً وإنساناً ومهندساً معمارياً، لأكثر من ثلاثين سنة حافلة بالجهد والانجاز.

جبرا ابراهيم جبرا

هذه السيرة الذاتية تتميز عما كتب في اللغة العربية من سيرة ذاتية بانها تقترب من اسمى متطلبات السيرة الذاتية، لكونها تبيّث في ماضي الزمان فحة حياة حاضرة على الدوام وتضخ في المكان حركة حياة ملموسة مسموعة، ولانها أيضاً سيرة تتناول شخص كاتبها في حالة تفاعله مع العالم المحيط به عبر حركة أخذ وعطاء يزداد ثراءً خلالها كل من الاخذين والمُعطين.

وفي هذا الكتاب نظرات نقدية لفن المعمار يندر ان تطوقت لها الكتب العربية بمثل هذه النصاعة والعمق والالتزام بما هو جميل ونافع معاً، اذ ان التوازن الدقيق بين الجمال والمنفعة يشكل واحد من هموم واهتمامات الجادرجي الكبرى. ويُقدّم كل ذلك بأسلوب خال من الجعجعة او تضخيم الذات، بل على العكس من ذلك، هناك عبارات تشير الى ما مارسه الجادرجي في مهنته من نقد عنيف لذاته واستعراض لما كان يتصوره اخطاءً حتى يتوصل الى الصواب، مهما يكن الطريق اليه وعراً او شحيحاً بالامكانيات.

يقرأ هذا الكتاب لفهم ماهية فن العمارة أولاً ولفهم الكيفية التي توصل بها معماريُّ بديع هو الجادرجي الى ادراكها ومعايشتها وتطويرها وبقراً من اجل فهم ثالث ايضاً وهو النظر في شخصية كاتبه كما يعرضها فيه من غير مواربه ولا تعمية ولا تفاخر.

نجيب المناع

ان «شارع طه وهامرسمث» كتاب عظيم الاهمية لانه يثير سؤالاً يجب ان يشغل بال جميع المثقفين العرب: ما هي الاسباب التي تؤدي الى ان شعورنا تقيض بادمية بالية ولماذا لم يعد فن العمارة عندنا يقوم بدوره في صقل عواطفنا وتهذيب شعورنا الاجتماعي والجمالي والاخلاقي؟ وهو الى هذا سيرة ذاتية لواحد من كبار المعماريين العرب استوعب ما في بلده وفي الغرب من سنن واساليب وافاق الفكر في علاقة المعمار بالمجتمع والتقنية على الصعيدين العالمي والمحلي.

الدكتور محسن مهدي

