دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الاسلامية
المصدر:	عالم الفكر
الناشر:	المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
المؤلف الرئيسي:	البهنسى، عفيف
المجلد/العدد:	مج 27, ع 2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1998
الشهر:	ديسمبر
الصفحات:	75 - 108
رقم MD:	216506
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, EcoLink
مواضيع:	التصميم المعماري ، الحداثة ، التراث العربي ، العمارة العربية ، العمارة الاسلامية ، الاصالة و المعاصرة
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/216506

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

ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية

د. عفيف البهنسي*

ما بعد الحداثة والتراث

عندما نتحدث عن نهاية الحداثة فإن السؤال المباشر الذي يقلقنا. هو ماذا مابعد الحداثة؟ ومع أن هذا السؤال مازال معلقا ضمن كلمة مابعد الحداثة، فإننا نستشف منه ان موقفاً ما منبثقاً عن الحداثة سوف يتجاوزها إلى حيث تنتهي فيه القطيعة عن كل ماكان قبل الحداثة.

ويجب أن نتذكر أن قبل ثورة الحداثة على الماضي والواقع والطبيعة والإنسان، كان ثمة مخزون ثقافي حجر عليه، ووضع في أقبية المتاحف والقصور والمكتبات، هذا المخزون هوالتراث. ويجب أن نتذكر أيضا أن القطيعة التي مارستها الحداثة طيلة قرن كامل أو يزيد في الغرب كانت قطيعة التراث. من هنا نرى أن اتجاه أصحاب الدعوة إلى مابعد الحداثة، أصبح أكثر وضوحا عندما تحدثوا عن تجاوز القطيعة، وعندما وجدوا أنفسهم سائرين باتجاه التراث بوصفه الذاكرة المكتوبة والذاكرة المشخصة لإنسان الحضارة.

---

* المدير العام للآثار والمتاحف، وأستاذ بجامعة دمشق.

ويجب أن نشير قبل أن نتابع الحديث عن التراث إلى اختلاف مفهومه القديم، القائم على معنى الإرث المادي، عن مفهومه المعاصر الذي تولد عن الحداثة بذاتها، والذي يعني (المخزون الثقافي الماثل في جميع منجزات الإنسان عبر تاريخه في نطاق بيئته الثقافية التي نسميها البيئة القومية).

هكذا يصبح التراث بمعناه الجديد، ومابعد الحداثة - وعلى الأقل - أمل الحداثة في صف واحد لإنقاذ مسيرتها من مطبات العدمية والعبثية واللاشيء واللافن.

ويبدو لنا أنه لولا الوعي بمخاطر الحداثة ومآلها البائس، لما كان التطلع إلى مابعدها تطلعاً إلى البحث عن الذات الثقافية من خلال الكيان التاريخي والقومي، أي الكيان الحضاري لأمة من الأمم، والذي نجمله بكلمة التراث.

على أن الحداثة إذا كانت تحدياً وانحرافاً عن الكيان التاريخي والقومي، فهي مرحلة من هذا الكيان، هي مرحلة ثورية كان لها مثيل في الماضي، مما نراه اليوم تراثاً ونتحدث عنه بعيدا عن الشعور بأنه اقتطاع من مسيرة الحضارة. وهكذا يبدو التراث والحداثة من لحمة واحدة لايصح معهما الحديث عن المفارقة الثنائية، بالصورة والعناوين التي يتناولها النقاد في كتاباتهم اليوم.

ولكن كلمة تراث وقد كانت حكراً على الفكر الأصولي، وتعني العودة الأيديولوجية إلى بدايات الممارسات والظواهر الاجتماعية والأخلاقية، فإن الحديث عنها في نطاق ما بعد الحداثة يستغله الأصوليون للعودة إلى الماضي البدائي، وليس للعودة إلى الذاكرة التاريخية، كما يسعى إلى ذلك أصحاب الدعوة التأصيلية الثقافية، الذين يصرون على التمييز بين الأصولية والأصالة.

إن الحديث عن مابعد الحداثة، هو الحديث عن المستقبل وليس عن الماضي، وإذا كان الماضي وعاء أحداث التاريخ، فإن التراث هو مخزون العطاء الإنساني الذي لا يتحدد بالزمن الذي انقضى، بل بالزمن المستمر، من الأول إلى الآخر.

والمقصود بما بعد الحداثة إذن الخروج من مأزق القطيعة التاريخية إلى فسحة الانفتاح الكامل على التاريخ، بعيدا عن الجمود الأيديولوجي الذي يدعو إليه الأصوليون. بل إن الطريق إلى مابعد الحداثة هو طريق منزه عن الأيديولوجيات التي تفرض نفسها على الذات الثقافية لتحل محلها، ولذلك فإن كلمة تراث بمفهوم مابعد الحداثة قد نشأ في رحم الحداثة، لأنه التطور المستقبلي للحداثة.

إن كلامنا هذا سيوصلنا إلى القول بتآخي الحداثة والتراث كما يقول بولو[1]، أو بالقول إن مآل الحداثة هو العودة إلى التراث.

والحقيقة أن التاريخ الحضاري يتكون من مجموعة أدوار، يتناوب فيها التراث مع الحداثة التي تعيد إلى التراث نضارته وشبابه، لكي يبقى متجدداً في التاريخ الذي هو تناوب استمرار وقطيعة. هكذا نفتح الأبواب مشرعة لحل أزمة الحداثة من خلالها، وليس من خلال أنقاضها التي يحاول تكديسها الأصوليون، بفعل معاولهم التخريبية، أو من خلال القائلين بنهاية التاريخ.

لاشك أن تفاقم الحديث عن نهاية التاريخ، وأفول الغرب، مرجعه انهيار الحداثة في الغرب، في نطاق الفكر والفن والسياسة، هذه الحداثة التي قامت على التجاوز، وعلى نفي البنى التاريخية للوجود الذي لايبقى ولكن يصير.

ولقد أوضح هذا المآل الفلاسفة وعلى رأسهم نيتشه[٢]، وهيدغر[٣]، وعندما تحدثا عن العودة لامتلاك أسس الفكر الأوروبي، مع اعترافها بأن هذا الفكر ليس هو الأكثر حقيقة. وهذا يفسر القول بأن ما بعد الحداثة تعني:

١- رفض تصور حداثة قابلة للتطور، وهو خلاف ماجاء به مؤخراً «بولو» ووافقنا عليه.

٢- الاتجاه نحو تأسيس جديد يقوم على الرجوع للبنى الثابتة إلى الأصول التي انقطع عنها عصر التنوير، وهذاما اتفق عليه أكثر النقاد.

٣- الابتعاد عن الرضوخ للحدث التقني المتفجر، الحدث النووي الكارثي، والرضوخ إلى نظام المعلوماتية، واللجوء إلى التاريخ بوصفه تقدماً.

٤- إن ما بعد الحداثة، ليس نمطا «حداثويا»، بل هو حركة انقلابية باتجاه الأصول. إنه ثورة على ثورة الحداثة الانفصالية. وهذا ما عناه نيتشه في نظريته حول نهاية الفلسفة، وما عناه هيدغر بتجاوز الميتافيزيقا أو (الحداثة).

٥- إن ما بعد الحداثة، تجربة للبحث عن الحقيقة من خلال الفن، والبلاغة، وليس من خلال الميتافيزيقا. وأن الصفة الجمالية لتجربة الحقيقة، هي اعتراف للحس السليم بالوصول إلى الدلالة الجوهرية والحقيقة، بوصفها الأفق الذي يتحرك عليه، وليس بوصفها موضوعاً نمتلكه.

٦- وفي كتابه «الهوية والفارق»[٤] يقول هيدغر: إن مابعد الحداثة هي مرحلة تكون في آن معاً التجاوز والانتقال إلى وضع آخر.

هكذا نفهم المعاني التشاؤمية من آراء الفلاسفة، أولهم (هيغل) الذي تحدث عن نظرية نهاية الفن، و(نيتشه) الذي وصف القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالعدمية، و(هيدغر) الذي قال بنهاية الميتافيزيقا، وبذلك ربط بين آراء الفيلسوفين.

مشكلة الحداثة المعمارية العربية

النفوذ السياسي الغربي على العالم الإسلامي رافقه نفوذ ثقافي، تمثل في مجال العمارة بانتقال الأساليب المعمارية في أوروبا إلى البلاد العربية منذ العصر العثماني، وبخاصة الأبنية العامة والثكنات والقصور. وانتقل ذلك إلى المساكن والعمائر الخاصة.

وهكذا نرى أن أبنية عربية تعود إلى الطراز الكلاسي المحدث الذي استرجعته باريس في القرن السابع عشر والثامن عشر، ثم نرى أبنية ذات طراز باروكي كانت تنتشر في جميع أنحاء أوروبا وتأثرت بها أبنية السلطنة العثمانية بوضوح خلال القرن التاسع عشر.

ثم نرى الطراز الكولينيالي الذي انتشر في جنوبي أوروبا حيث مدن البحر الأبيض المتوسط، وانتقل إلى الكثير من الأبنية التي انتشرت في البلاد العربية على امتداد سواحل المتوسط الجنوبية.

لقد انتشر هذا الطراز تحت عنوان الانفتاح على الغرب، وكان السلطان محمود الثاني ومحمد علي والخديوي إسماعيل من أكبر مشجعي الانفتاح، ونستطيع تفسير هذا الانفتاح بدوافع الحداثة المبكرة، والتي قامت في بلادنا على مبدأ القطيعة مع التراث، قبل أن تظهر حداثة الغرب التي قامت أيضا على هذا المبدأ تحت عنوان الأسلوب الحديث[٥]، الذي أعلن في فرنسا وألمانيا وانتقل إلى جميع أنحاء أوروبا، ثم وصل إلينا متأخراً جداً بعد الحرب العالمية الثانية، بثوب جديد يقوم على التجريد والحيادية، ولا ينقطع عن جميع الملامح الأصيلة.

ولقد أفسحت الظروف الاستقلالية والطفرات الاقتصادية المذهلة، المجال لتزايد شاقولي في عدد السكان وفي توسيع المدن وزيادة المنشآت، حتى أصبحت مشاريع الإعمار تستغرق أكبر نصيب من الدخول الضخمة التي تمثلت في عائدات الذهب الأسود أولاً.

إن سرعة التحول الاقتصادي والسكاني والاجتماعي، دفعت إلى تكثيف وتسريع الحركة العمرانية، فكانت التصاميم المستوردة الجاهزة هي أقصى ما يستطيع أن يسد به المعمار الناشىء حاجة مجتمعه الملحة، خلال العقود الثلاثة التي تلت الحرب العالمية الثانية.

وساعد في هذه التبعية المعمارية، تفجر رغبة المستهلك المكبوتة، بمتابعة الاستمداد من ثقافة الغرب في مجال عمارة حديثة، لم يفطن لمخاطرها التي أودت به إلى التخلي عن هويته وتقاليده وحاجاته الروحية والمادية.

الحداثة والإنسان

كان لابتكار المواد الإنشائية الجديدة من إسمنت وحديد، ولاختراع أدوات العمارة الضخمة، وظهور الطاقة الكهربائية، أثره في ظهور الثورة المعمارية التي غذتها مبادىء الحداثة في الغرب، وقد تغيرت في بنيتها وفي وظائفها، وفي شكلها، مما أبعد إلى حد كبير حضور الإنسان مصمماً وبناءً ومستهلكاً، عن مجال العمارة الحديثة، فلقد أصبح الإنسان ضيفاً كسولا على المستحدثات التي حلت محل فكره وذراعه وذوقه.

وبدلاً من أن تقوم الآلة والمواد الحديثة على خدمة الإنسان روحاً وجسداً، قامت على خدمة الصناعة كرأسمال وتجارة، وعلى خدمة المدينة بوصفها مجالاً لحركة السيارة ووسائل النقل السريعة والضخمة، ثم بوصفها مقراً للمصانع والتجارة.

غياب الإنسان كحضور مادي وروحي، وكمقياس جمالي عن المدنية الحديثة والعمارة، أوصل العمارة الحديثة إلى البناء في الفراغ، فلم يعد من فاصل بين العمارة وعمران المدينة، بين عالم الإنسان وعالم السيارة، بين فضاء العمارة الإنساني وفضاء المدينة الصناعي الملوث بغبار نفايات الحداثة.

لذا أصبحت العمارة الحديثة جزءا من عمران المدينة وخادماً له، وأصبح على الإنسان أن يعيش في فضاء المدينة وليس في كنف مسكنه، وهكذا فإن المقياس الإنساني غاب نهائياً عن العمارة والعمران، وناب عنه المقياس الرياضي الذي يقوم على التناسب والتناظر والتقابل في فضاء المدينة ومنظورها.

لقد كانت العمارة العامة والخاصة هي التي تكون المدينة وليس العكس، وكانت موادها الطبيعية من طين وخشب وحجر مع إطاراتها النباتية التي تملأ أفنية المسكن وحواشيه من بساتين وحدائق تجعل من المبنى جزءا من الطبيعة، وكان الإنسان يركن إليها بهذا المعنى، لأنه هو نفسه جزء أساسي من الطبيعة.

وفي عصر الحداثة والتقنيات وسيطرة الذراع الآلي أصبح جمال المدينة وجمال المبنى معزولا عن سعادة الإنسان، وهذا ما دعا الغرب إلى العودة إلى الإنسان في عمارة مابعد الحداثة. ولكن يجب أن نحدد بدقة من هو الإنسان، إذ ليس من إنسان عالمي لايحده مكان أو تاريخ، بل إنسان منتم لأمة وحضارة وبيئة اجتماعية وطبيعية محددة، فعند الحديث عن العودة إلى الإنسان في العمارة المستقبلية يصبح من الضروري تحديد هوية هذا الإنسان للتعرف على حاجاته الروحية والمادية، سكنه ومدينته.

غياب التراث

إن زوال الذكريات الحضارية المتمثلة بالتراث المعماري، في أكثر العواصم العربية والإسلامية، أفقد الجيل الجديد فرصة التعايش مع هذا التراث مباشرة، بل إن إهمال ما تبقى منه مهلهلاً أورث نفور المعماريين من تمثل أنقاض وأطلال في عمارة لن تلبي حاجات جديدة جداً ومختلفة عن حاجات الماضي، ولم يبق أمام المعمار الحديث إلا المتاحف والكتب التي أصدرها المستشرقون عن أوابدنا المعمارية، وعن المفهوم الجمالي في هذه الأوابد، ومنها عرف - وللأسف - أن هذه الأوابد لا تصلح إلا للماضي الذي انقرض.

وعندما أراد المعمار الحديث أن يقيم أصالته المعمارية من خلال الفكر الإسلامي، وجد نفسه أمام أصوليين يتحدثون عن عمارة هي جزء من شعائر الإسلام، ويفرضون على السائل أجوبة شرعية لا تلامس السؤال، ولا تؤسس للجمالية المعمارية. ولم يفطن المعمار الحديث إلى التعرف على أساس هذه الجمالية من خلال التمييز بين مفهومي الجمال في الشرق الإسلامي والغرب، فالجمال الإسلامي يقوم على التوحيد الإلهي والكمال المطلق، أما الجمال الغربي فإنه يقوم على الكمال الإنساني والجمال الأبولوني الرياضي.

لقد وجد المعمار الحديث نفسه محاطاً بهذه الموانع التي تحجبه عن الارتباط الصحيح بالتراث المعماري، ومع ذلك فهو مسئول عن هذه العمارة الهجينة التي تنتشر سرطانيا في جسم المدينة العربية الحديثة، لأنه لم يشارك بإيجاد الحلول والأسس على الرغم من كفاءته لذلك، واكتفى خلال عقدين من زمن الستينيات والسبعينيات، بتقديم مخططات صماء لا تجيب إلا على سؤال واحد: أين الوظيفة؟ ولم يستطع الإجابة على سؤال أهم: أين الهوية؟[٦].

هوية العمارة العربية

نتساءل عند البحث عن هوية العمارة العربية، هل تبدو هذه الهوية في قوام العمارة بوصفها سطوح وفراغات وخطوط وانحناءات وشراشيف وأدراج وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة على جدرانها وواجهاتها مما نراه مثلا في قصور غرناطة؟

لقد اتجه أكثر المعماريين نحو الظاهر الزخرفي، فرأوا العمارة العربية من خلال الزخارف المتمثلة بالرقش والفسيفساء والمقرنصات والأقاريز والخطوط الجميلة، وكثيرة جدا هي المنشآت الحديثة التي ادعت الأصالة بإضافة هذه العناصر الزخرفية على بناء حديث مستوحى من العمارة الحديثة.

بيد أن المعمار الكبير حسن فتحي[٧]، دعا منذ الستينيات إلى الاتجاه نحو العمارة الهوية من حيث هي كتل وفراغ، بدءاً بالعمارة الريفية التي ينشئها الفلاحون الفقراء .

والتصميم المعماري ليس هو العمارة الداخلية، ولكن الفعاليتين تتعاونان وتتداخلان لإنشاء العمارة، سواء كانت عمارة برجوازية مدنية أو كانت ريفية.

والسؤال الثاني يتعلق بمفهوم الهوية المعمارية، وعلاقتها بالأساليب والطراز، فكيف تحافظ الهوية على وحدتها في نطاق أشكال مختلفة باختلاف المكان والزمان، وباختلاف السلطة والمذاهب السياسية والاجتماعية والدينية؟

ويسهل الجواب على هذا السؤال إذا اعتبرنا العمارة لغة مجسدة تحمل دلالات روحية ومادية، وتقوم بوظيفة إنسانية اجتماعية بأساليب مختلفة، شأنها في ذلك شأن اللغة التي تحمل دلالات مماثلة وتقوم بوظيفة إنسانية حضارية.

وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد، وتعكس هويتها على العمارة والفنون والتراث.

وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة، وتتطور بتطويرها، وتنهض بنهوضها، وتتفكك بتفككها.

ولذلك فإن البحث عن هوية العمارة، هو بحث عن هوية الأمة، وبالمقابل فإن فن العمارة يكشف عن هوية الأمة التي أفرزت هذا الفن أو ذاك.

ولأن هوية الأمة لا تتمثل بفصائل الدم، بل تتمثل بمعطيات الحضارة، فإن قراءة تاريخ العمارة يجب أن يبدأ بقراءة تاريخ حضارة الأمة، لأن بناء العمارة هز جزءاً من كيان الأمة، وبهذا المعنى فإن هوية العمارة تعني انتماء هذه العمارة إلى حضارة معينة خلقتها أمة معينة.

ويجب الاعتراف أن قطيعة طويلة الأمد حدثت بين ثقافتنا وبين تاريخنا الحضاري، أورثت جهلاً بالتراث ورفضا له، وحققت فرصاً لتسرب الثقافات الوافدة والدخيلة التي غيرت شكل الثقافة الحديثة، وعبثت بجوهرها، وهكذا أصبحت عمارتنا غريبة عنا، وأصبحنا غرباء في مدننا التي تجردت عن هويتها الأصلية، وأصبحنا في بيئة هجينة، غيرت من عاداتنا ومن أذواقنا وثقافتنا.

ولنتساءل أخيراً، إذا كان التاريخ صيرورة، وإذا كان لابد لكل قديم حديث، وإذا كان العصر الذي نعيش أكثر انفتاحا على ثقافات العالم، وأصبحت التقنيات الحديثة وأساليب الفن والعمارة جزءا من عولمة الثقافة، نتساءل كيف نستطيع تحقيق انتماء حضاري قومي في العمارة الحديثة؟

إن عاملا مشتركاً بين الأصالة والمعاصرة في العمارة خاصة، هو المقياس الإنساني، فإذا

استطاعت المعاصرة كما هي الأصالة أن تحافظ على هذا المقياس، فإن التآخي بينهما يصبح ممكناً. ويتجلى المقياس الإنساني في تمثل القيم الروحية والقومية والمادية في العمارة المعاصرة، فالمعاصرة ليست انتهاكاً للهوية، وإلا فإن التعددية التي هي طابع الإبداع، تنسحب من كيان العمارة العالمية، لتصبح عمارة واحدة تمثل إقليماً دولياً واحداً، إذا بتعدد الهويات المعمارية نستطيع الحديث عن عمارة عالمية، أما فرض هوية محددة على عمارات العالم، فإنه ينفي العالمية، ويبقي على عمارة واحدة مهيمنة عالمياً.

التقنيات الحديثة والتقاليد المعمارية

لقد أسهم في نشر الحداثة، وفي الانفصال عن التراث في العمارة، ظهور تقنيات حديثة ومواد إنشائية وزخرفية لم تكن سائدة في عمارة التراث، مما دفع حسن فتحي لإعلان الحرب على هذه التقنيات والمواد دفاعاً عن العمارة التراثية.

فهو ينادي بالعودة إلى الطين عوضا عن الإسمنت، لأنه المادة المتاحة والرخيصة، ولأنه المادة الأكثر رعاية للإنسان، فهي أقل نقلا للحرارة من الإسمنت، وأكثر حماية لصحة الإنسان. ولقد مارس حسن فتحي تجاربه في فوائد الطين للبرهان على آرائه، وفي منشآته الطينية في مدينة القرنة أثبت فوائد الطين في عمارة الفلاحين، الذين أقاموا بيوتهم ومنشآتهم العامة باللبن والآجر بعيدا عن كل أدوات العصر، ولم يكن بين أيديهم سوى الخيط، به يقيسون ويحدثون الشاقول والقوس والقبة، بل لقد أقاموا الأقواس والقباب دونما قوالب خشبية، ووصلوا ألواح البناء بملاط تقليدي من القص.

وإذا كان تحاشي الإسمنت والحديد والأدوات والتقنيات العصرية ممكناً في بناء بيوت الريف، فهل نستطيع متابعة هذا التحاشي في بيوت المدينة وعمارات الصفوة. الحق أن المنشآت التي صممها ونفذها حسن فتحي كان أكثرها خارج الريف، بل كانت قصوراً للصفوة، واستطاع مع ذلك أن يقدم عمارة أصيلة ومعاصرة لسبب بسيط، أنه كان يقود عمليات البناء بنفسه مع معلم عامل من الفلاحين يسيران جنباً إلى جنب في متابعة التصميم والإنشاء، فكان هو العصر بعلمه وثقافته الأكاديمية، وكان المعلم البسيط هو التراث بتقاليده وببساطته وعفويته.

مما يقودنا للقول بتعاون التقنيات والتقاليد، وبتآصر المواد والطبيعة في العمارة الحديثة الأصيلة، وإن كان لابد من تقنيات العصر لتلبية حاجاته، فإن التقاليد والهوية هي الإطار. ولكن حيثما نفتقد المقياس الإنساني فلا معاصرة ولا أصالة.

بوادر اليقظة المعمارية الأصيلة وحضور الهوية

منذ السبعينيات، ظهرت يقظة معمارية تراثية في العالم العربي، تدفعها الهيئات الدولية مثل منظمة اليونسكو التي دعت بإلحاح لإبراز الهوية الثقافية للأمم والشعوب في العالم، ولقد خصصت من أجل ذلك مشاريع في موازناتها، أفادت كثيراً في عمليات ترميم وإحياء التراث المعماري، وفي توعية المسئولين والأفراد بأهمية التراث كمصدر أساسي لبناء مستقبل حضاري أكثر أصالة وقوة. وتبعث المنظمات الاقليمية هذا المسار وبخاصة المنظمة العربية (الكسو). ثم ظهرت المنظمة الإسلامية (أسيسكو)، على أن ثمة منظمات حددت أهدافها في حماية التراث وترسيخ الهوية المعمارية، هي منظمة المدن العربية (الكويت) ومنظمة العواصم والمدن الإسلامية (جدة)، واللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي (استانبول) ومؤسسة آغاجان (بوسطن)، ثم قامت بعض الدول بفرض أسس تراثية في قوانينها، لتأصيل العمارة والمدينة، ونضرب على ذلك مثالاً هاماً على عملية تطبيع العمارة الحديثة بالطابع الأصيل، إذ قامت لجنة في دولة الإمارات العربية تسمى «لجنة الحفاظ على الطابع المعماري العربي الإسلامي» تعمل بأمر وتوجيه الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان. وهدف هذه اللجنة واضح، ولكن كيف سارت في تحقيق هذا الهدف الهام.

لقد استقبلت اللجنة حتى صيف عام ١٩٩٨ أكثر من ثلاثة آلاف تصميم سكني، وأكثر من سبعمائة تصميم لمساكن استثمارية، مع عدد كبير من التصاميم الصناعية والمرافقية، ودرست اللجنة هذه التصاميم من منظور الجمالية المعمارية الأصيلة، والفكر المعماري الإسلامي والبيئي، ووجدت أن السمات المشتركة والمميزة للعمارة الإسلامية هي:

١- التناسق والجمال في العمارة والإنشاء، إذ ان توفر العناصر الرقشية والخطية في العمارة، يساعد على توضيح الطابع الجمالي الروحي الذي اتصف به الفن الإسلامي.

٢- احترام المقياس الإنساني في الكتل والفراغات وتحقيق الأمن والراحة والمتعة.

٣- الانفتاح على الداخل، وتوظيف الفضاء الداخلي لتحقيق الأهداف السكنية والمسحة الجمالية الروحانية الأصيلة.

٤- إدخال فسقيات وبرك الماء والحدائق والمزروعات، لربط البناء بالطبيعة، وتحقيق البيئة الطبيعية.

٥- الاهتمام بالطابع المحلي الذي يغني تعددية الإبداع المعماري العربي الإسلامي، والذي يقوم أصلاً على الوحدة والتنوع.

٦- استخدام التقنيات الحديثة والمواد التي تساعد على تطوير العمارة باتجاه الأصالة، وباتجاه خدمة الإنسان في هذا العصر المتطور جداً.

٧- اعتماد التصاميم الحديثة القائمة على المبادىء والأسس الإسلامية التي يجب أن تكوّن ثقافة المهندس المعمار.

٨- تحقيق رغبات الساكن وحاجاته ضمن حدود المحافظة على الهوية والتكيف مع البيئة.

٩- توسيع نطاق الحوافز والجوائز لتشجيع المعمار الحديث على تذليل صعوبات التأصيل في ظروف فقدان العامل القديم والمواد التقليدية، وفي ظروف غياب الثقافة المعمارية الأكاديمية.

إن هدف اللجنة هو تأصيل المدينة كلياً، وعدم الموافقة على التصاميم المستوردة، أو التي تفتقد الهوية، أو التي تقوم على الإثارة والبذخ غير الجمالي. ولقد جعلت مدينة العين نموذجاً لهذه العمارات المحافظة على الطابع الأصيل، جزئياً من خلال كل منشأة أو مسكن على حدة، وكلياً بجعل المدينة كلها بيتاً واحداً لمجتمع واحد.

وفي سلطنة عمان أصبحنا نرى أن القوانين واللوائح البلدية، تضع شرطاً أساسياً للموافقة على التصاميم المعمارية، أن تكون محافظة على الطابع المعماري الإسلامي والهوية العمانية، هذه الهوية الملتصقة بالبيئة والتقاليد والمناخ، والذي يبقى نموذجه التراث المعماري المنتشر في عمان، والذي استجاب دائماً لدواعي الأمن وظروف التضاريس والمواصلات والمياه واتجاه الهواء لتنسم نقائه وإبعاد الفاسد منه. وكان التوجيه الرسمي والعمل المستمر قد بدأ بحماية التراث، وإعادة ترميم جميع المعالم الأثرية والحضارية.

باشرت السلطات العمانية والقطاع الخاص مراعاة هذه الأنظمة والتقيد بالهوية العمانية العربية الإسلامية في عمارتها الحديثة، وكان بناء قصر العدل في مسقط، أول بناء يحظى بجائزة المدن العربية عام١٩٨٥.[٨]

وعدا هذا القصر فإن مجموعة من المباني الحديثة أصبحت تستحق الدراسة والتقدير، ونسرد مثالاً عليها مبنى بلدية مسقط الذي أنشىء عام ١٩٩٣، وهو من أبرز الأمثلة على تعريب العمارة الحديثة بدءاً بالمنشآت الرسمية التي تصلح أن تكون قدوة للمعماريين، وأن تكون خلية صحيحة أصيلة في جسم مدينة تداهمها العمارة الحديثة من كل جهاتها.

تبدو عمارة مقر بلدية مسقط من الخارج، وقد توجت أركانها العليا شرفات مغلقة بارزة وهو تقليد معماري عماني، وتحمل جدران المبنى للتخفيف المشهدي، قناطر مقوسة هي مقدمة لفضاء

داخلي متمثلاً في بهو دائري عالي، في وسطه بركة مضلعة على أرضية رخامية مزخرفة بخيط هندسي.

كما تبدو هوية هذا المبنى من خلال مشابك النوافذ التقليدية التي نراها في تراث العمارة في كل أطراف الجزيرة العربية. وفي الإضافات المعمارية التي تزين العمارة الداخلية.

وفي مدينة القاهرة أقيمت عام ١٩٩٣ ندوة عالمية تحت اسم ندوة حسن فتحي العالمية، شارك فيها سبعون خبيراً عالمياً، وضعت أسس عمارة أكثر أصالة، على هدى تعاليم المعمار حسن فتحي. ولقد قام وزير الإسكان المصري بإعلان قرار الدولة بتوزيع أراضي توفرت فيها المرافق والخدمات، لإقامة مساكن تلبية لهذا النداء، تحقق مفهوم العمارة عند حسن فتحي، وبخاصة في الريف، حيث الخامات الطبيعية متاحة، وتوافق ظروف البيئة والمناخ.

منجزات معمارية أصيلة استحقت التكريم: عرض وتحليل

عندما أنشئت منظمة المدن العربية، كان مبررها التفرد لحماية التراث وجعله نموذجاً لعمارة المستقبل والحاضر، ومن أجل ذلك أنشئت مجموعة من الجوائز حددت أسبابها [٨] : «تقديراً لما يزخر به التراث المعماري العربي الإسلامي، من مآثر حضارية، وسعياً للحفاظ على الطابع المميز للمدينة العربية، وتشجيعاً لروح الخلق والإبداع لدى المعماريين العرب. تعلن منظمة المدن العربية عن عدد من الجوائز كل ثلاث سنوات». ولقد جعلت المنظمة من مدينة الدوحة (قطر) مقراً لموضوع الجوائز. وأنشأت فيها عام ١٩٩٤ بناءً خاصاً يحقق وظائفها ويرسم تصورها لعمارة عربية أصيلة.

ويجب الوقوف للحديث عن مقر منظمة المدن العربية في الكويت، والذي افتتح في آذار ١٩٩٤ لننظر في مدى توافق عمارته مع أهداف منظمة تتولى رعاية وتكريم المعماريين الذين يربطون بين التراث والحداثة في أعمالهم.

كانت اللجنة التي تولت الإشراف على مسابقة إعداد وتصميم هذا البناء، قد وضعت أساساً لحكمها مبدأ الربط بين التراث والحداثة في العمارة العربية. فإلى أي حد كان هذا البناء محققاً لهذا المبدأ؟

قام بتصميم هذا المبنى مجموعة من المعماريين انضوت تحت اسم المجموعة الهندسية الكويتية، ومهاد هذا المشروع فضاء بمساحة /٢٧٠٠م٢/ في منطقة الشويخ، ولقد أعلنت هذه المجموعة أنها توخت من هذا المبنى مراعاة الروح العربية الأصيلة في عمارة المبنى داخلياً وخارجياً.

وفعلاً بدا ذلك بمراعاة الطابع الإسلامي التقليدي في أكثر عناصر المبنى التشكيلية، كالنوافذ، وبمراعاة المقياس الإنساني في ارتفاعات البنى، وفي وحدة المودول المنبثق عن النوافذ، وتوزيع الفراغ وتنظيمه أفقياً لتحقيق الوظائف الإدارية، وشاقولياً لتحقيق الجمالية الإسلامية التصاعدية، محمولة على فتحات قوسية روحانية المشهد.

لقد عانت لجان تحكيم مسابقات جائزة المنظمة للعمارة العربية [٨]، في تحديد قواعد ناظمة للتصميم العربي التقليدي، تكون أساساً للحكم على أصالة العمارة الحديثة، ومع ذلك فإن قراءة المشاريع المرشحة للجوائز، كانت قراءة جمالية تقوم على الحدس بخصائص الجمالية العربية الإسلامية، ولم تقم على تطبيق قواعد جمالية ثابتة. ولكن لجان تحكيم الجوائز التي يجب أن تكون أكثر أهلية لتصور قواعد غير مكتوبة تحدد أبعاد الهوية المعمارية الإسلامية، لا نعتقد أنها فعلت ذلك، لأن مهمتها كانت إيصال رسالة من معمار إلى عمارة، وليس من منظّر إلى عمارة.

بيد أننا لا نستطيع أن نحمّل المنظمة مسئولية وضع أسس لعمارة المستقبل في عهد نهاية الحداثة، وبداية البحث عن التراث، ولكننا نتساءل عن دور المنظمة في رعاية وتشجيع البحث النظري المعماري، الذي لا نراه واضحاً من خلال مواضيع الجوائز، ومن المؤكد أن وفرة البحوث النظرية، ستساعد اللجنة في مهامها، وتساعد المعماريين على استيعاب أسس العمارة الأصيلة لتحقيق حوار بلغة واحدة بين المنظمة ولجانها، وبين المعماريين ومشاريعهم المرشحة للجوائز[٩].

أمثلة على مشاريع نموذجية تتوخى الأصالة المعمارية: عرض وتحليل

١- يمتاز مشروع بناء مسجد الرياض وتوابعه في مركز مدينة الرياض[٩]، بخصيصتين أساسيتين: أولهما إعادة تمثيل العمارة النجدية التقليدية تمثيلاً صادقاً شاملاً، وتطوير المخطط الحضري لمركز المدينة بعد أن اجتاحته المنشآت الحديثة الغربية.

ويشتمل المشروع على إنشاء مسجد تحيطه منشآت خدمية عامة تحمل الخصائص النموذجية للمجتمع الإسلامي، وتحل المشكلات المناخية التي يتعرض لها الناس في هذا الموقع. وعلى الرغم من استعمال الوسائل التقنية للتكييف، فإن ذلك لم يؤثر على روحانية المسجد من الداخل.

يبدو أن المشروع كتلة معمارية مع الحجر الزهري تفصلها فتحات تشطر الواجهات دون أن تخدش وحدتها، وفي جدران هذه الكتلة الضخمة تنفتح نوافذ مستطيلة صغيرة عارية عن التحليات الخشبية فوقها فتحات مثلثاتية للتهوية والإنارة، هي استرجاع للتقاليد المعمارية

النجدية، وبدت هذه الواجهات الجدارية قائمة على عضادات تخفي وراءها أروقة تقود إلى المحلات التجارية وإلى أقسام البناء وقصر الحكم وقصر العدل والمسجد.

وفي أعلى المشهد العريض لهذا البناء الأفقي الضخم، تنهض مئذنتان مربعتان على زواياها الأربع تعلو سراويل تقليدية، وينفتح في جسم المئذنة نوافذ صغيرة في أعلاها نافذة ثلاثية (تمثل تطلع الأرض إلى السماء).

يتسم هذا البناء بالبساطة التي عرفناها في الأبنية التقليدية النجدية، ولكن مع مهارة عالية في تحقيق التوافق بين الكتلة الواحدة وبين الأقسام المختلفة الأغراض.

ولقد استخدم في زخرفة هذا البناء عناصر هندسية بسيطة تحمل طابع ما بعد الحداثة، التي اقترنت بالتراث المعماري الذي نرى شواهده في ضاحية الدرعية في الرياض. هذه الضاحية التي تم ترميمها، وإلى جانب هذا النموذج الأصيل، فإن مهرجان الجنادرية ضم نشاطاً هاماً، هو بناء نماذج أصلية للعمارة في أنحاء المملكة العربية السعودية، لتكون شاهداً على التراث المعماري النجدي والحجازي.

٢- يتألف مشروع مركز الحي الدبلوماسي في الرياض [١٠]. من مجمع تجاري وإداري وثقافي، مع مسجد يتسع لسبعة آلاف مصلي، والقسم الثقافي هو مركز يتضمن مكتبة وقاعة محاضرات ومعارض. لقد استلهم المصمم في عمارة هذا المركز الطابع المعماري المحلي والفنون الحرفية المحلية.

وتشكل المباني في المشروع تناغماً بين أجزائها التي اعتمدت دراسة موفقة للسطوح التي حفلت بفتحات التهوية والزخرفة، بالنوافذ المستوحاة بوضوح من أبنية نجد التقليدية، ولقد تميز الجامع بشبهه للقلاع النجدية. وترتفع المئذنتان على شكل أبراج مربعة، أما تغطية حرم المسجد المسطحة فلقد قامت أيضاً على أعمدة مربعة كالأبراج السامقة، تحمل أقواساً متكسرة بزاوية قائمة محمولة على زوافر مربعة المقطع أيضاً. ويحد المسجد أسواراً محمولة على أعمدة مربعة، وتعلو الأسوار شراشيف مدرجة بزوايا قائمة، ولقد أخذت إطارات أبواب المسجد شكل الأقواس الداخلية.

إن مشهد هذا المسجد والأبنية الأخرى، وقد اكتست الجدران بلون الطين الأسمر الشائع في عمارات الحجاز ونجد، جعل هذا المركز صورة عن شباب هذه المنشآت التي أعيد ترميم بعضها لتبقى شاهد الذاكرة التاريخية.

٣- وفي مدينة مراكش التي مازالت تحتضن التراث المعماري المغربي في قسم المدينة القديم، أقيم مشروع معماري في ضاحية آسيف[١١]، وهو يتألف من /٤٥٤/ فيلا مؤلفة من طابقين، مع ثلاث عمارات ضخمة، مؤلفة من ثلاثة طوابق تشمل ١٢٨ شقة سكنية . هو مشروع سكني إذن، روعي فيه الإبقاء على الطابع المعماري المغربي الشائع في مدينة مراكش عاصمة الموحدين، هؤلاء المؤمنين الأشداء الذين بنوا الحصون والقلاع، وكأن المصمم في مشروع آسيف قد وقف عند حدود مفهوم القلاع التي بدت واضحة في بعض الأبراج وفي الشراشيف التي تعلو الجدران الصماء، وذات اللون الآجري الذي يذكر بلون رمال الصحراء وصخور جبال الأطلس.

لقد مضى المصمم في اختيار أشكال مختلفة لفتحات النوافذ شكلت بمجملها إشارات للمنعة والحماية ضمن نطاق تنسيق جمالي. أما فتحات الأبواب فهي أقواس تعلو زوافر مسننة تعلوها تشكيلات خزفية زمردية من الزليج، ويتوزع الفضاء السماوي في جميع أنحاء هذه الوحدات، وقد انتصبت فيها أشجار النخيل وعرائش الورود.

٤- وفي دولة البحرين تم تطوير قرية الجسرة[١٢]، وهي حي سكني قديم، توهنت المساكن فيه، ولم تعد صالحة حتى للترميم. وهكذا تقرر إنشاء بدائل سكنية على أرض مساحتها ستة هكتارات، وعددها ثلاثة وثلاثون مسكناً، وزعت على ست مجموعات، يحتوي كل منها على عدد من البيوت، تتصل ببعضها بشوارع فرعية مغلقة .

في هذه المنشآت، كانت الهوية المعمارية شديدة الوضوح، وكان هم المصمم منصرفاً لاحترام خصوصية السكان، وتحقيق السكنية والحشمة، إذ انفصلت أقسام العائلة عن أقسام الزوار، وغطيت النوافذ بأخصاص خشبية على الطريقة الخليجية والإسلامية المعروفة.

ويتجلى مشهد المساكن من الداخل بتناسق تركيب الكتل المعمارية الصماء، تعلوها سراويل في زوايا الجدران، حسب التقاليد المعمارية في الجزيرة كلها من اليمن إلى الخليج. وتزين الواجهة نوافذ مزدوجة مقوسة وفتحة الباب ذات الصيوان المؤلف من إطارات متدرجة، من إطار مربع خارجي إلى إطارات مثلثية وحتى الباب الخشبي القرميدي اللون. أما توزيع الغرف الداخلي فلقد روعي فيه التصميم الحديث.

٥- في نزوى، سلطنة عمان، مشروع إنشاء سوق ضخم مكوّن من عشرة مبان [١٣]، يحيطه سور خارجي، ذو جدران ترتفع سبعة أمتار، تنفتح فيها نوافذ بسيطة . أما الأبواب فلقد بدت صرحاً ضخماً مؤلفاً من بوابة مقوسة بارتفاع الجدار، وعلى جانبيها برجان أشبه بأبراج القلاع، ولكل برج باب.

وفي هذا السوق قسم للخضار والفاكهة يتميز بصالة تجارية كبيرة، وقسم للحوم، وله صالة أخرى عالية، وقسم للأسماك، وآخر للتمور وآخر للحرف إلى جانب مطعم في ثلاثة طوابق، له مدخل رئيسي ينفتح على فناء السوق، ومدخل فرعي خاص، وثمة مدخلان فرعيان آخران.

لقد استخدمت في هذه المباني المواد المحلية، مثل مادة الساروج التي طلي بها السوق، واستعملت الأبواب والحلوق المجوفة في داخل المباني، والأبواب الخشبية التقليدية من الخارج.

ومن ميزات عمارة هذا السوق أنه أدمج ببراعة بعمارة المحيط، فلم يبد ناشزاً، بل أصبح ملتحماً في نسيج عمراني واحد. ولقد نجح المصمم في استلهام المفردات والمكونات المعمارية التقليدية، وطوّعها ضمن مفهوم الأصالة والوظيفة الاستعمالية للسوق.

٦- الحديقة الثقافية للأطفال في القاهرة[١٤]، تقع في منطقة السيدة زينب بالقرب من مسجد ابن طولون، وهي حديقة واسعة تضم مركزاً ثقافياً يشمل مسرحاً ومتحفاً وقاعات للرسم وللحواسيب، وفي الحديقة ملاعب للأطفال.

إن قرب هذا المجمع من مئذنة ابن طولون الحلزونية التصاعدية، كان سبب استلهام المصمم من فكرة التصعيد التي تمثل نمو الطفل وتصاعده في الحياة، وهي مهمة المجمّع الثقافي. فقام المصمم باستغلال هذا الشكل الحلزوني التصعيدي في عمارة المجمع محققاً بذلك ربطاً عضوياً بين المجمع وبين الجوار الممثل بمئذنة ابن طولون الحلزونية .

لقد حاول المصمم أن يظهر المبنى في نهاياته العليا، وكأنه غير مكتمل البناء، فهو مجموعة من الأقواس والأبراج والأدراج، كأنه أراد أن يترك للأجيال المقبلة مهمة إكماله، أو لعله أراد أن يعبر ببلاغة ملحوظة عن طبيعة الطفل، هذه البنية التي لم تكتمل، ولكنها تحمل بذور الهوية الأصيلة، بدا ذلك من خلال الرموز المعمارية والإشارات المستوحاة من العمارة الإسلامية التقليدية، ومن العمارة الريفية، وكانت المشبكات الخشبية التي تغطي الأبواب والنوافذ رموزاً محدثة لتلك الزخارف التقليدية التي عرفتها القاهرة في العصر الفاطمي والعصر المملوكي، والتي مازالت قائمة حتى اليوم.

وتقول لجنة التحكيم: «لقد أظهر المخطط والمصمم المعماري الدكتور عبد الحليم إبراهيم مقدرة فائقة على التشكيل والإبداع، وفرتها له طبيعة المشروع في أحياء القاهرة الإسلامية، وحاول فيه الارتقاء بالبيئة العمارنية المحيطة به، وخاصة شارع أبو الذهب، كما أضفى باستخدامه مادة الحجر في البناء، بعداً حرفياً من الإنتاج المعماري».

٧- إن مشروع بناء قرية «القرنة» الواقع على الضفة الغربية من نهر النيل مقابل مدينة الأقصر، له قصة معروفة أصبحت شعبية عرضت خلال فيلم على شاشة السينما، ولقد وردت تفاصيلها المعمارية في كتاب «حسن فتحي» المشهور والذي طبع بأكثر من لغة بعنوان «عمارة من أجل الفقراء» في هذا المشروع حقق حسن فتحي عملياً أفكاره التي كانت خلفية أعماله، والتي كانت سبب نجاحه وشهرته العالمية وحصوله على جوائز كبرى.

لقد نقل حسن فتحي تقاليد الفلاحين المصريين في البناء خارج مصر، وكان عنوان عمله دائماً (إن الأصالة هي في مبادهة البسطاء، وليست في رياضيات العلماء). وإلى نيومكسيكو في أمريكا مضى حسن فتحي ومعه معلمان معماريان من النوبة في مصر، لكي يباشر بناء مسجد متوسط الحجم من الآجر، ومدرسة من الحجر وكلاهما قطعة من عمارة القرنة.

ولابد أن نقف قليلاً أمام بيت الريحان[١٠] في الكويت ، والذي أقيم على مساحة واسعة ١٨٥٠م٢ يحوي ثلاثة أحواش مكشوفة، وحوشاً مغطى بقبة خشبية، وهو مؤلف من طابق واحد بمناسيب مختلفة، واعتمد في بنائه على مواد متوفرة (الطوب اللبن)، واستخدم لتغطية أجزائه القباب والقبوات والعقود، كما استخدم الأعمدة والأكتاف والجدران الاستنادية، وفي واجهاته تنفتح شبابيك مربعة ومستطيلة ومشربيات، ويبدو البيت من الخارج بسيطاً، ولكن اتصاله الخارجي يبدو من خلال كتله العلوية التي ترسم في الفراغ شكلاً أصيلاً متمثلاً بانحناءات القباب، ومكعبات الأبراج، والملاقف والبرج القنديلي الذي يعلو قاعة الاستقبال .

ويتكون البيت من قسمين: قسم الاستقبال وقسم المعيشة، ولقد زود البيت بجميع الوسائل الحديثة، المريحة، على أن زخارفه كانت معمارية مستوحاة من البيئة المعمارية المحلية، أو هي تشكيلية، وتبدو في تغطية النوافذ والمشربيات والسقوف، وبخاصة سقف قاعة الاستقبال.

ونستطيع القول إن عبد الواحد الوكيل، المعمار المصري الشاب (١٩٤٣)، معمار متفوق. لقد فاز الوكيل بجائزة الآغاخان عام١٩٨٠ عن تصميمه لمسكن العجمي في القاهرة، وقد أسهم على هدي معلمه حسن فتحي في تطوير القرية السياحية بمصر عام ١٩٧٣. ويبدو تعلقه بمبادىء حسن فتحي واضحاً في تصميمه الذي نفذه بمنطقة جدة لبناء قصر السليمان، الذي يذكرنا كثيراً بقصر الريحان في الكويت، وكذلك بيت حمدي في الجيزة بمصر.

أما المسجد الذي أنشأه في كورنيش جدة أيضاً، فهو يتسم بالبساطة ورشاقة الخطوط والاستقلالية، ويبدو كأنه مسجد في واحة أو قرية صغيرة، أو هو فعلاً كتلة نحتية توزعت في نقطة من نقاط كورنيش جدة. شأنها في ذلك شأن التماثيل الثمينة الحديثة التي زينت هذا الكورنيش

بتوصية المهندس القدير محمد سعيد الفارسي، الذي أحرز جائزة المنظمة العربية لترميمه أحياء جدة القديمة وبيوتها التقليدية، وتوظيف بعضها لأغراض حماية التراث المعماري المحلي.

٨- إن بناء قصر الثقافة في مدينة الجزائر هو أبرز معلمة معمارية تحققت فيها الأصالة بوضوح[١٥]. ولقد استحق هذا المبنى جائزة المشروع المعماري عام ١٩٨٥ التي تمنحها المنظمة العربية للمدن. ولقد ورد في تقرير لجنة التحكيم «إن مصمم البناء قد أفلح في اختيار نسب هندسية مترابطة، سواء على صعيد التفاصيل الداخلية الدقيقة، أم على صعيد أبعاد الكتلة المعمارية بأجزائها الرئيسية، حتى تكاملت الأجزاء، وارتبطت بعلاقة هندسية بصرية جيدة تمخض عنهـــا ذلك المبنى الذي وصل حلقـــات الماضي العربي الخالد بالحاضر الجزائري المعاصر».

والبناء هو مجمع كبير أنشىء على إحدى روابي مدينة الجزائر العاصمة المطلة على البحر، ويتألف من فناء مستطيل تتوسطه بركة، ويحيط القبة في المستوى الأرضي رواق محمول على أقواس أندلسية ذات أعمدة متوجة، مما يحاكي العمارة الأندلسية في مدينة الزهراء وقصور الحمراء، ويكرر هذا التقليد المعماري الذي انقطع بظهور الأسلوب الكولونيالي الاستعماري إبان الاحتلال الفرنسي.

أثر الجوائز في تفعيل مسيرة التأصيل المعماري

لقد استطاعت الجوائز المعمارية أن تدفع بالإمكانيات الإبداعية للظهور ساعية إلى الأفضل في مجال عمارة إسلامية تنتسب إلى هذا العصر، وفي تكوين معماريين ملتزمين مع تعميق فهمهم لخصائص هذه العمارة الحديثة الأصيلة، ويجب الاعتراف أن دور لجان التحكيم كبير جداً وهام في وضع الأسس التي يمكن أن تقوم عليها العمارة في عصرنا هذا، فلجان التحكيم المؤلفة من معماريين ومؤرخي فن وعلماء اجتماع وأثريين، قادرة على وضع الحدود الدقيقة للعمل الناجح، وفرض الشروط العلمية لتحقيق الأصالة المعمارية. ولابد أن يكون واضحاً أن ما تقدمه هذه الجوائز والمسابقات من شواهد ناجحة على العمارة الإسلامية الحديثة، سيبقى مثالاً وأنموذجاً لدارسي العمارة الإسلامية، وسيدخل تاريخ هذه العمارة من بابه العلمي العملي.

وقد نستطيع استخلاص بعض الأسس التي قامت عليها قرارات لجان التحكيم في منح جوائزها، لنرى إلى أي حد يمكن أن تتوضح اليوم فلسفة العمارة الإسلامية الحديثة.

أولا: أن ينتسب موضوع العمارة لفن العمارة، وليس لفن الزخرفة أو النحت، كما تم في غرناطة وبعض المساجد والقصور، ويجب أن نذكر على ذلك مثال بناء المجلس الوطني في دكا عاصمة بنغلادش. فمع أن شهرة المعمار لويس كاهن أصبحت عالمية، فإنه قدم نموذجاً رائعا من النحت والزخرفة الفراغية في هذا البناء، ولكنه لم يقدم نموذجا على فن العمارة المحضة.

ثانيا: أن ترتبط المنشأة المعمارية بالمجتمع الذي فيه من حيث كونه مجتمعا ريفيا أو مدنيا، فقيرا أو غنيا، كما تم في مدينة حسن فتحي.

ثالثا: أن ترتبط هذه المنشأة بالتاريخ والجغرافيا، فليس من المعقول أن نقيم في الصين بناء من الطراز المملوكي أو العثماني، أو نقيم في ألمانيا مصنعا للتبغ والدخان نستوحي منه بناء المساجد المصرية والعثمانية. ولكننا نقبل أن يقام بناء مسجد نيوتيد في بكين لأنه أكثر انتماء لتاريخ وجغرافية الصين، وإن كنا نشعر بجمال الثقافة الإسلامية من خلال مسجد ابتكليكا في كاشي (الصين).

رابعا: أن تتلاءم العمارة الحديثة مع الحضارة القائمة والأسلوب المعماري الشائع، وهذا مايطلق عليه اسم العمارة في موطنها Architecture at home.

ومع ذلك فإننا نجد أنفسنا مضطرين أحيانا لإقامة عمارة إسلامية حديثة في وسط حضاري مختلف نشأت فيه أو انتقلت إليه جالية إسلامية، كما يتم في أوروبا وأمريكا، فهذه العمارة الزائرة تحتاج رعاية خاصة، تخفف من حدة اختلاف الشخصيات المعمارية. إن هذا يتوضح بجلاء في تعدد الشخصيات المعمارية في الحي الدبلوماسي في الرياض. لقد استطاع المصممون أن يخففوا من حدة هذه التعددية بابتكار فضاء حدائقي ينتمي إلى البيئة، وإقامة مجمعات كبيرة ذات طراز عربي محلي، هكذا أصبحت ملامح الحي موحدة، ولكنها أشبه بالوحدة المتحفية التي تضم أنماطا استعراضية لطراز الفن المعماري الحديث في العالم.

ولابد من التذكير أن مسألة التوفيق بين أسلوب العمارة المضيف والأسلوب الضيف، كانت موضوع التصاميم المرشحة لجائزة الملك فهد للتصميم والبحث في مجال العمارة الإسلامية، في دورتها الأولى ١٩٨٥-١٩٨٦.

خامسا: يجب أن يكون الإبداع المعماري الحديث مفهوما بمنطق الجمالية الإسلامية، وليس شرطا لذلك، أن يكرر عناصر تقليدية إلا عندما يكون ذلك ضروريا من الناحية الثقافية أو التاريخية، فالمساجد التي أنشئت في كوالا لامبور وبريوني وسلطنة صباح، انفصلت عن التقاليد الهندية والصينية، ولكنها لم ترتبط بالجمالية الإسلامية.

سادسا: عدم الانزلاق إلى التبعية الغربية وهو شرك هام، وبخاصة بعد أن توضحت أكثر فأكثر مبادىء مدرسة ما بعد الحداثة Post Modernation، وبعد أن تدخل في تصميم المنشآت الإسلامية، معماريون عالميون يميلون إلى هذه المدرسة. نقول بعدم الانزلاق إلى هذا التيار والعودة إلى التبعية وضياع الشخصية المعمارية الإسلامية من جديد، وهذا ما نراه واضحا في عمارة المجلس الوطني في دكا التي تنتسب بوضوح لمدرسة ما بعد الحداثة، ولا تلتقي مع الأصالة المحلية.

إن هذه الشروط الأولية التي لابد أن تأخذ لجان التحكيم بها، ولابد أن تدخل في توصيف العمارة الإسلامية الحديثة، نراها ماثلة باضطراد في كثير من المباني العامة والخاصة التي تنشأ في البلاد العربية والإسلامية .

إن أبنية كثيرة صممها معماريون من غير المسلمين، كانت ناجحة وتقوم على أسس سليمة، مما يجعلني أقول إن ثمة مدرسة استشراقية في العمارة الحديثة لابد أن تكون موضع اهتمامنا ودراستنا في معاهدنا التي تحتاج الكثير من المعطيات لتوضيح معالم العمارة الإسلامية في العصر الحديث، والتأصيل المعماري الحديث، ونسوق على ذلك مثال مسجد الحسن الثاني في الدار البيضاء.

إن مسجد الحسن الثاني هو أحدث عمارة إسلامية أصيلة إضافة إلى ضخامته التي تفوق أي مسجد مماثل ، ثم إن هذا المسجد أقيم على ناشز من الأرض التي امتدت تحته خصيصا لكي يتحدى البحر فيجثم فوقه شامخا بمئذنته التي تعلو فوق السحاب والغيوم مهيمنة على مدينة الدارالبيضاء، هذه المدينة الحديثة التي أصبحت تفخر بأروع منشأة إسلامية. إن المساجد المغربية التي بناها المرابطون والموحدون من المغاربة الذين أسهموا في بناء مجد العمارة الإسلامية، مازالت ذكرياتها ماثلة في صوامع مساجد اشبيليا والكتبية وحسان. ولقد جاءت الصومعة الجديدة لتكون الرابعة في تاريخ الأوابد المغربية وإن كانت تفوق مثيلاتها حجما وارتفاعا. فلقد قامت على مساحة ٦٢٠م٢ وبارتفاع مائتي متر تقريبا. يمتد هذا الصرح المعماري على مساحة واسعة مقدارها تسعة هكتارات، وهو مسجد ومدرسة في جهة، ومكتبة ومتحف في جهة أخرى، ضمن وحدة معمارية متماسكة تجلت فيها جميع سمات الفن المعماري والزخرفي المغربي، الذي مازال مزدهرا حتى اليوم، ومازالت الفنون المغربية منتشرة وشائعة في المغرب بفضل الصناع المهرة الذين يمارسون الزخرفة بالزليج أي الخزف، بأشكال هندسية وكتابات، وبالزخرفة الجصية والخشبية والرخامية، ولقد استوعب هذا الصرح إبداعاتهم التقليدية مع إضافات معاصرة في الصيغ والتقنيات.

وليس هذا الصرح نقلا «حرفيا» عن عمارة الصروح القديمة، ولكنه حافظ إلى حد بعيد على تقاليد العمارة المغربية والفنون، وبدا تعبيرا عن نهضة هذه الفنون وتحديثها لنماذج العمارة المغربية الأوروبية التي انتشرت في مدينة الدار البيضاء بحكم صفتها التجارية والسياحية.

وقد لا يكون المكان مناسبا للحديث بالتفصيل عن التقنيات الحديثة التي أضيفت إليه، وبخاصة استعمال الليزر للدلالة على القبلة. وإقامة ركائز مضادة للهزات والأمواج، وسقف المسجد القابل للانفتاح، ويعود الفضل في تصميم هذا الصرح للمعمار الفرنسي ميشيل بانصو، ولكن حضور المعماري المغربي في الزخارف والعمارة الداخلية، كان أقوى من حضور المصمم[١٦].

هذه الجولة التي قمنا بها لدراسة وتحليل بعض منشآت العمارة العربية التي ارتبطت بالتراث في عصر ما بعد الحداثة، تبقى نماذج مفيدة تؤكد مسيرة المعمار العربي الحديث باتجاه الأصالة والهوية الحضارية العربية، وتبقى مستندا للكشف عن طريقة تأصيل العمارة الحديثة، دون أن تكون أسلوبا أو طرازاً، لأنها تبقى ممارسة إبداعية لم يقصد من ورائها وضع قانون أو نظام ثابت لعمارة المستقبل، هذه العمارة التي يجب أن تكون متنوعة كما كانت، ولكنها موحدة في هوية عربية لا مجال للشك فيها أو الخروج عنها.

العمارة والوظيفة، من الماضي إلى المستقبل

على الرغم من وحدة العمارة العربية الإسلامية، فإن هذه الوحدة المعمارية لم تؤثر على تنوع الأساليب باختلاف الوظائف، وحتى في الوظيفة الواحدة، كعمارة المساجد، فإن ثمة تنوعا تجلى في هذه العمارة عبر التاريخ السياسي المتبدل، وعبر التنوع الجغرافي والديموغرافي. وهكذا اختلفت عمارة المساجد في مصر عنها في المغرب العربي، بل تنوعت العمارة المصرية حسب تبدل العهود، فالعمارة الطولونية في مسجل أحمد بن طولون تختلف عن العمارة الفاطمية في مسجد الحاكم، كما تنوعت في المغرب العربي، فالعمارة الأغلبية في جامع القيروان، تختلف عن العمارة الموحدية في جامع الكتبية في مراكش. ويبدو هذا التنوع واضحا إذن في عمارة كانت ذات وظيفة واحدة، فكيف كان الأمر مع تنوع الوظائف؟

لقد جعل المعمار مسألة الوظيفة مرجعا له في تصميمه المعماري، وكان عليه أن يضع برنامجا معماريا يخدم الوظيفة، سواء أكانت تعبدية (المسجد)، أو كانت تعليمية (المدرسة)، أو كانت مدفنية (القبة والمقام) أو كانت للاستشفاء (المشفى أو المارستان)، أو كانت للتجارة والإقامة (الوكالة والخان)، أو كانت بلاطا «سلطانيا» (القصر)، أو حصنا (القلعة والرباط).

أمام هذه الوظائف المتعددة التي تختلف في شروطها وفي مقاييسها الإنسانية، كان على المعمار أن يبحث عن الحلول المعمارية لتحقيق هذه الشروط وهذا المقياس.

ويجب أن نذكر أن المعمار لم ينس الشروط المعمارية التراثية، والتي كانت سليقة في تصميمه المعماري، لا يشوبها انحراف أو تهجين، فلقد كان العالم العربي بمعزل عن المؤثرات الدخيلة، بل إن الفكر المعماري الإسلامي، وقد تكون في وجدان المعمار بسرعة خارقة بعد الفتح الإسلامي، كان هو المؤثر في عمارة الأندلس كلها، وبقي أثره مستمرا حتى بعد النزوح منها، فكان الأسلوب المدجن الذي استمر قرنين في ظل الحكم الإسباني، علامة هامة على قوة تأثير الجمالية المعمارية الإسلامية على عمارة إسبانيا حتى في عمارة الكنائس.

وما نريد قوله، إن المعمار عند وضعه برنامج تصميمه المعماري، كان أشد حرصا على وضع الخطوط المعمارية التي تخدم الوظيفة خدمة كاملة من حرصه على البحث عن الشروط الجمالية، لأنها أصبحت لديه سليقة كما ذكرنا.

لقد حافظ هذا المعمار، عند بناء المسجد، على تحقيق وظيفته كمكان للصلاة، يقف فيه المؤمنون أنساقا خلف الإمام، أو يجلسون قعودا باتجاه الخطيب، فكان على المعمار أن يحقق الفضاء اللازم في الحرم للقيام بالصلاة والاستماع إلى الخطبة. فجعل الحرم عرضانيا، وكانت القبة لتوزيع الصوت، وكانت النوافذ لإدخال النور الخارجي. ومنذ البداية، كان الصحن الخارجي مجالا للصلاة في الهواء الطلق بعيدا عن حرارة الحرم أيام الصيف.

وعند بناء المدرسة، خرج المعمار تماما عن حدود العمارة المسجدية، وقدم عمارة انفتح فيها المكان المغلق على فناء مركزي بواسطة أواوين خصصت للتدريس حسب المذاهب، وعندما توسعت وظيفة التدريس وازداد عدد الطلاب، أقيمت لهم غرف إضافية للدراسة والإقامة، كما في مدرسة السلطان حسن في القاهرة، والتي اندمجت مع مسجد احتفظ لنفسه بخصائصه الوظائفية، ولكن مهارة المعمار تجلت في الدمج بين الوظيفتين معماريا، كما هي مدموجة بالممارسة، وظيفة الصلاة ووظيفة الدراسة.

وعند إقامة قبة تكريمية لدفن المتوفي، لم تكن عمارتها أكثر من غرفة، تستوعب المدفن، وفوقه قبة تغطي البناء، وتعبر عن عناية السماء بهذا المتوفي، سلطانا أو وليا أو فقيها.

ويبقى المارستان من أبرز المنشآت وأصعبها عند تحقيق الوظيفة منها، هذه الوظيفة المتنوعة، فهي للاستشفاء من الأمراض غير السارية، أو مخصصة للأمراض السارية، أو العقلية، أو هي لتدريب الأطباء، هكذا نرى فرقا في عمارة بيمارستان أرغون في حلب للأمراض السارية، حيث بدا مغلقا، تغطي البهو قباب ذات قمريات زجاجية، وحوله حجرات صغيرة. أما بيمارستان النوري في دمشق، فقد توسع فناؤه وانفتحت أواوينه على الفناء، ليستوعب الأطباء المعلمين، وتوسعت الغرف لاستيعاب المرضى.

وعندما أنشئت الخانات منذ القرن الحادي عشر، كانت فنادق للمسافرين مع قوافلهم وبضائعهم، ولذلك كان على المعمار أن يحقق في المبنى خدمة المسافرين وضمان نومهم وراحتهم وصلاتهم ومداولاتهم، وخدمة جمالهم ودوابهم، وحفظ بضائعهم وتسهيل بيعها. ومازالت الخانات في اليمن وتسمى (سمرة) واضحة المعالم والوظائف، وتقدمت عمارة الخانات فظهرت في العصر المملوكي في القاهرة، والوكالات الضخمة مثل وكالة الغوري، لتحقق أغراض الإقامة والتسويق التجاري على أفضل حال.

والحديث عن القصور، وما تشتمل عليه من سخاء زخرفي ومن أقسام تحقق للخليفة أو السلطان ممارسة الحكم واستقبال الخاصة، والإقامة في جو من المتعة والراحة مع أسرته وخدمه، تشهد عليه قصور الأمويين وقصور غرناطة. وللرباط وظيفة أشمل، فهو مقر الحكم ورجال السلطة، وكان على البناء أن يكون منيعا، وتتوفر فيه الخدمات الإدارية والدينية والاجتماعية.

لقد تطورت الوظائف مع تطور الحضارة منذ نهاية القرن الماضي، ولتحقيق هذه الوظائف الجديدة (محطات القطار، المعاهد، المصانع، والثكنات)، كان لابد من تصميمات معمارية مناسبة. ولكن هذه الوظائف التي ظهرت مع توسع العلاقات السياسية والثقافية مع دول العالم، والتي شجعها السلاطين، مثل السلطان محمود الثاني في استانبول، والوالي محمد علي في القاهرة، كانت قد حملت معها غالبا طابع العمارة في العالم. وعندما كان بعض هذه المنشآت يستمد أسلوبه من الفكر المعماري الإسلامي، مثل بناء محطة الحجاز بدمشق، ومحطة شوكت باشا في استانبول. كان ذلك بسبب تأثر المعمار الأوروبي مانسر ودارندا بروعة المعمار التراثية، وكان ذلك من الدروس الأولى التي علمها الغرب للشرق في احترام العمارة الأصيلة، على الرغم من الظروف السياسية الصعبة.

وإذا استقلت الدولة العربية عن الدولة العثمانية، وانفتحت على الغرب راغبة أو مكرهة، تسربت (الحداثة المعمارية) محمولة على وظائف جديدة تقدمت وتوسعت بتوسع العلم والمخترعات.

لقد تجلت الحداثة في المنشآت ذات الوظائف العامة المستحدثة، مثل الدوائر الحكومية، والفنادق والمتاحف والقصور، كما ظهرت في المنشآت الدينية والثقافية، والمساجد والمدارس والجامعات.

ويجب الاعتراف أن المعمار الحديث لم يظهر في البلاد العربية إلا بعد افتتاح كليات العمارة، فلقد كان المعمار التقليدي يعلم نفسه من خلال ممارسة العمل في ورشات العمارة بإشراف المعلم المعمار، ولكن مع تقدم وسائل الإنشاء، ودخول الإسمنت كمادة صلبة حاملة ومحمولة، وتفاقم الوظائف الجديدة، تغيرت شروط العمارة، وأصبحت الدراسة الأكاديمية إنشائيا ومعماريا، ضرورة لازمة لتأهيل المعمار الحديث.

ولكن هذا المعمار الأكاديمي وقد تأخر بالحضور، كان لابد من الاستعانة بمعماريين أوروبيين لإقامة المنشآت الجديدة. هذا المعمار الغريب، الذي حمل معه جميع دروس التقنيات وقوانين الإنشاء الحديث، وجد نفسه مضطرا لمراعاة البيئة العمرانية التراثية، ولاحترام تقاليد العمارة الراسخة، فكانت جميع منشآته وبخاصة المساجد، تخضع لشروط الفكر المعماري الإسلامي والعربي، فالمساجد التي صممها المعماري الإيطالي ماريو روسي، مثل مسجد المرسي أبي

العباس، ومسجد محطة الرمل، ومسجل محمد كريم في الإسكندرية، ومسجد عمر مكرم، ومسجد الزمالك في القاهرة، تدل على مدى تمكن هذا المعماري الحديث بتقاليد الفن الإسلامي. ومازال أطلس العمارة والزخارف الإسلامية الذي تركه لنا مرجعا للمعماريين الشباب الذين يحاولون الدخول إلى أسرار الجمالية العربية الإسلامية. ولابد أن ينشر لتعم فوائده.

ومع أن هذا المعمار قد طور من عمارة المسجد، وخالف في مسجد المرسي في الإسكندرية جميع تقاليد عمارة المساجد باستثناء مسجد قبة الصخرة، فإنه يبقى محافظا على وظيفة المسجد في منشآته الأخرى.

وإذا استثنينا عمارة المسجد التي بقيت تراثية إلى عهد قريب بسبب وظيفتها الدينية، فإن بعض المنشآت المدنية استعارت أيضا الطراز الإسلامي على الرغم من حداثة وظائفها. ونسوق على ذلك قصر البريد في الجزائر، والمتحف الإسلامي في القاهرة. وهي منشآت حديثة صممت ونفذت في ظل الاستعمار، ومع ذلك صارت نموذجا لعمارة أصيلة ذات وظائف جديدة.

على الرغم من هذه النماذج التي نفذت في عهد الحداثة، مع المحافظة على التراث، فإن منشآت لاعد لها كانت قد تفيأت مبادىء الحداثة، مخترقة جميع معالم البيئة العمرانية والتقاليد المعمارية، لتخدم أولا الوظيفة الجديدة بأسلوب معماري مستحدث يتماشى مع التقاليد الاجتماعية الحديثة، ومعه فكرة مدينة السيارة، مدينة الشوارع والحدائق والبيوت المفتوحة نوافذها وشرفاتها على هذه الشوارع.

هذه المنشآت الجديدة، لم تخدم الوظائف التي من أجلها أنشئت، بل أصبحت غريبة عن المقياس الإنساني، وغريبة عن تقاليد العمارة، ولكن من حسن الحظ، أن الغرب الذي صدّر لنا هذه العمارات فاقدة الهوية والمتنكرة للمقياس الإنساني ولحاجاته، أعلن منذ ستين عاما عن استنكاره لعمارة لا تخدم الوظيفة الجمالية والوظيفة الاستعمالية رافضا الحداثة المعمارية ومناديا بعهد مابعد الحداثة.

والواقع ان هذا المعمار الذي أراد أن يعود إلى الجذور، تعرض لنقد شديد من أنه لم يبحث عن الوظيفة وعن الشروط الاجتماعية والأخلاقية لعمارة ما بعد الحداثة، فكان جوابه أنه ينادي بتعددية معمارية يمكن أن تستقي نسقها من الطرز التي تراكمت عبر تاريخ الحضارة الغربية[٦]، ولقد سمع المعمار العربي هذا النداء المستنكر للحداثة، والباحث عن الجذور، فوجد نفسه أمام طريق مفتوح لحل مشكلة الهجانة الجمالية، ومشكلة العبث الوظيفي المعماري، فعاد إلى جماليته، أو نادى بالعودة إليها، ولكنه، وقد استوعب الوظائف الجديدة في منشآت حديثة، مثل الفنادق والمتاحف، لم يتمكن من ربطها بالهوية، فلقد استغرقته التعقيدات الوظائفية للعمارة الجديدة عن البحث في الهوية والخصوصية المعمارية التي لم تعد سليقة لديه.

ومرة أخرى ينوب المعمار الأجنبي في سد هذا النقص، فيقوم بتقديم تصميمات مستوحاة من التراث لإنشاء عمارات ذات وظائف خاصة جدا. وأمثلة هذه العمارات نراها في أبنية الفنادق. لقد توخى المعمار الأجنبي أحيانا أن تكون عمارة الفندق منسجمة مع البيئة المعمارية، بل أراد أن ينقل تصميمه المعماري ملامح العمارة المحلية التي غابت عن خاطر المعمار المحلي، الذي نقل تصميم الفنادق الغربية نقلا مدرسيا، ولم يفطن للشكل المعماري الأصيل، أو لعله حاول ذلك دونما نجاح.

وعلى العكس نرى فندقا مثل شيراتون دمشق، وقد استمد ببراعة ووعي عناصر العمارة الدمشقية، التي ظهرت في مدخله وفي أروقته ومطاعمه وفي فنائه الذي امتد أمام إيوان ضخم، وانتصبت في أعلى واجهات الفندق المشربيات الحجرية التقليدية، كما حمل أثاث الفندق طابع الأثاث الشرقي والدمشقي حصرا.

أما في عمارة القصور، فإن المعمار الأجنبي خضع لمؤثرات الإدارة المحلية، فإذا كانت هذه الإدارة صارمة في فرض الشرط التراثي، كما تم في عمارة القصور المغربية للمعمار الفرنسي بكار، فإن هذه العمارة تصبح نموذجا للتأصيل المعماري.

ولكن عندما تأخذ السلطة الإدارية وهم شهرة المعمار، فإنها ستخضع لأفكاره وتصاميمه الغربية، كما تم في المكتبة الوطنية بدمشق، وفي قصر الشعب للمعمار الياباني الشهير كينزو تانغي، وعندما فطنت هذه السلطة لغرابة هذه التصاميم تدخلت مؤسسة الإسكان لإضفاء الطابع المحلي إنقاذا لهوية البنائين.

إن التحول نحو عمارة ما بعد الحداثة، أعطى الفرصة لظهور عمارات ذات وظائف حديثة مثل المعاهد والمسارح والمطارات والمتاحف، خارجة عن مفهوم الحداثة الذي قام على القطيعة مع التراث، قريبة من الأصالة المعمارية التي بررها دعاة ما بعد الحداثة المعمارية. ونسوق مثالا على عمارة ما بعد الحداثة، بناء المعهد العالي المسرحي بدمشق وأوبرا القاهرة وجامعة قطر في الدوحة ومتحف الكويت ومطار جدة.

أما مشروع عمارة مركز مدينة بيروت (سوليدير) فإنه مازال خاضعا لشروط العمارة الحداثوية، بعيدا عن بيئة بيروت العمرانية.

هكذا تبدو الوظائف الحديثة هاجس المعمار في البلاد العربية، لربط هذه الوظائف بعمارة أكثر أصالة تحقق الوظيفة الحضارية كما تحقق الوظيفة الاستعمالية الحديثة. ولا يمنع المعمار العربي، من استقاء دروسه من المعمار الذي قدم نماذج أصيلة ناجحة لوظائف معقدة. ولسوف ننتظر

وظائف أكثر حداثة وتعقيدا مع تقدم الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وسنحتاج إلى المزيد من الجهد الصادق والعلمي لنحقق عمارة تراثية مناسبة لهذه الوظائف المستحدثة.

إن أحدث المنشآت المعمارية في البلاد العربية، هو صرح الجندي المجهول الذي يقوم بوظيفة تكريم وتمجيد الشهداء دونما تحديد لأسمائهم. ولقد اهتمت السلطات بإقامة هذا الصرح تذكيرا بالحروب التي خاضها الجندي العربي لتحقيق حريته، أو للدفاع عن حقوقه. وكان على المصمم أن يبحث عن عمارة عربية مستمدة من التقاليد المعمارية التي تعبر عن الهوية المحلية، تستطيع أن تحقق وظيفة التكريم والتخليد، فاختار المصمم في عمان (الأردن)شكل الكعبة المشرفة، وجعل داخلها معرضا لقادة الثورة والحرب، ممتدا في رواق حلزوني حتى القمة حيث شجرة يسقيها الزائرون علامة للتكريم.

وفي القاهرة (مصر) كان الصرح على شكل هرم مؤلف من مثلثين متقاطعين عليهما كتابات هندسية بأسماء الشهداء. وفي الجزائر (العاصمة) كان الصرح على شكل ثلاث أثافي من النخيل تحمل في أعلاها قبة صغيرة.

أما في دمشق (سورية) فلقد أردنا أن يمثل هذا الصرح النصر والعناية الإلهية، ولقد بدا القوس الحادب على القبة كيانا راسخا تعبيرا عن نصر مؤكد مستمر، أما القبة فكانت تمثل العناية الإلهية التي تمد الشهداء بالخلود، «فهم أحياء عند ربهم يرزقون» ، وكلاهما القوس والقبة من أبرز سمات العمارة الإسلامية.

وتحت القبة فراغ دائري تنفتح عليه نوافذ قاعة الاستقبال من جهة، ومتحف الصرح من جهة أخرى، وفي الطابق الأسفل، وعلى مساحة دائرة الصرح، بهو دائري يرى الزائر فيه أربع لوحات ديورامية كبيرة، الأولى تمثل معركة اليرموك التي قادها خالد بن الوليد لفتح الشام، والثانية تمثل معركة حطين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، وفيها حرر القدس من الفرنجة، واللوحة الثالثة تمثل موقعة ميسلون التي قادها يوسف العظمة في بداية هذا القرن لصد الاحتلال الفرنسي، واللوحة الرابعة تمثل المعارك التي اشترك فيها الجيش السوري في لبنان لصد العدوان الإسرائيلي. أما اللوحة الأخيرة فهي تمثل احتلال الجيش السوري لجبل الشيخ، حيث المراصد الإسرائيلية الضخمة، وكان ذلك في حرب تشرين ١٩٧٣.

ويجب أن نذكر هنا أن هذه الحرب التي اشتركت فيها مصر وسورية ضد الجيوش الإسرائيلية، كانت جديرة بالتخليد والتمجيد، فقامت في كل من القاهرة ودمشق بانوراما تذكارية، هي بناء دائري ضخم يستوعب لوحة بامتداد ١٢٥م يدور حولها الجمهور على قرص دوار

لمشاهدة المعركة في جو من المؤثرات الصوتية ومن المتممات الحية التي توحي ببلاغة المشهد وواقعيته. وثمة توابع أخرى توضح للزائر آثار هذه الحرب التي قضت على أسطورة التفوق الإسرائيلي وأعادت للعرب كرامتهم.

هذه الوظيفة التخليدية تضاف إلى وظائف صروح الشهيد والجندي المجهول، ولتظهر بنجاح في عمارة أصيلة، هي أبرز شاهد على عمارة تراثية خالدة.

الهوامش

(١) انظر كتابه الجديد حول التراث والحداثة:

Poulot P. Patrimoine et Modernite. Paris 1998.

(٢) أورد آراءه هذه في كتاب:

Nietzche F: La Naissance de Tragedie. Paris 1977.

(٣) انظر كتابه:

Heidegger. H.: chemins qui ne menent nullte part. Paris 1962.

(٤) انظر كتابه:

Heidegger. H. : Identite et difference. Paris 1968.

(٥) الأسلوب الجديد Jugenstil ظهر في ألمانيا بعد أن شهد النقاد في جناح المانيا في معرض برشلونة ١٩٢٩ مبنى جديد الأسلوب للمعمار (ميس فان ديرروه) وهو مبنى من الزجاج والمعدن، فكان بداية الإبداع المعماري المتطرف.

(٦) من أبرز نقاد الحداثة المعمارية والداعين إلى عمارة مابعد الحداثة شارل جنكز في كتابه Jencks. Ch. The Language of Post-Modern architecture هذا الكتاب الذي طبع عشر طبعات لأهميته.

(٧) انظر أهم ما نشره حسن فتحي:

Fathi. H. Architecture For poor. chicago univ 1973.

وترجم إلى الفرنسية والعربية.

وانظر الكتاب الذي صدر في لندن بعنوان Hassan Fathi

كتبه: Rastofer, Seragedin, Richards

(٨) قامت منظمة المدن العربية ومنذ عام١٩٨٥ بالإعلان عن أربع جوائز تتضمن مبلغاً ودرعاً ذهبياً وشهادة تقديرية، وهذه الجوائز هي:

أ- جائزة المشروع المعماري، وتمنح لأحسن مشروع معماري، نفذ في مدينة عربية، ويمثل مرفقاً عاماً أو علامة معمارية مميزة.

ب- جائزة التراث المعماري، وتمنح لمدينة عربية تقوم بالحفاظ على جزء تاريخي مهم من المدينة، وإعادة الحياة إليه، وفق خطة مدروسة.

جـ- جائزة المهندس المعماري، وتمنح لمهندس عربي تقديراً لجملة الأعمال المعمارية التي قام بها، والتي تؤكد ارتباطه بالعمارة العربية الإسلامية

(٩) ولقد منحت هذه الجائزة في دورات متتالية إلى محمد مكية (العراق) د.عبدالباقي محمد ابراهيم (مصر)، وراسم جمال بدران (الأردن)، وصالح لمعي مصطفى (مصر)، مع جعفر ابراهيم طوقان (الأردن).

(١٠) استحق مشروع مركز مدينة الرياض جائزة الآغاخان لعام١٩٩٧.

(١١) استحق مشروع الحي الدبوماسي جائزة المنظمة في الدورة الثالثة، وكان مصمم المشروع راسم جمال بدران.

(١٢) استحق مشروع آسيف على جائزة المنظمة في الدورة الثالثة.

(١٣) استحق مشروع الجسرة على جائزة المنظمة في الدورة الثالثة.

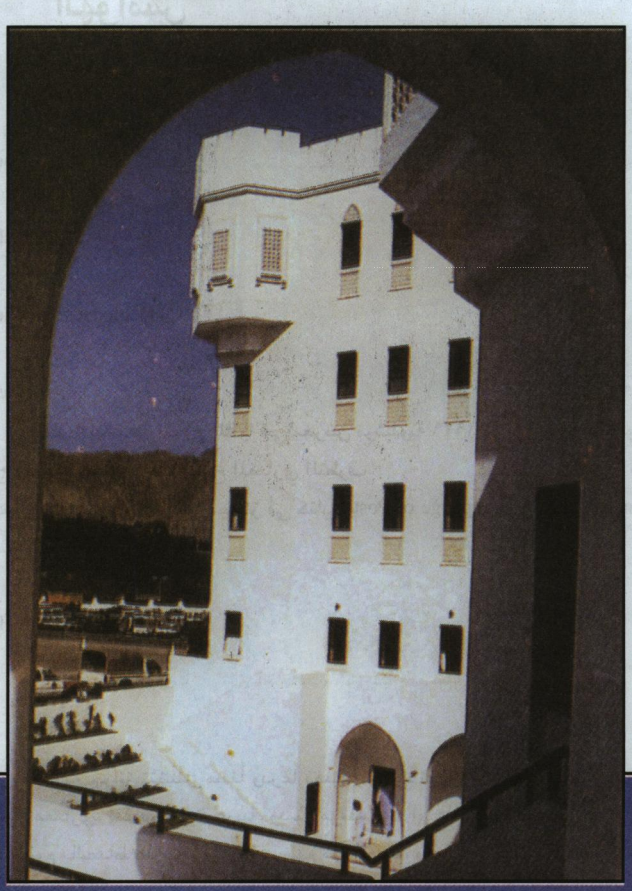
(١٤) استحق مشروع نزوى على جائزة المنظمة في الدورة الرابعة.

مع مشروع الحديقة الثقافية للأطفال.

(١٥) بيت الريحان، هو بيت الشيخ ناصر الصباح وزوجه الشيخة حصة الصباح. وهما من كبار المهتمين والمقتنين للآثار الإسلامية، ويملكان مجموعة متحف دار الآثار الإسلامية في الكويت.

(١٦) تحدثنا مطولاً في تحليل هذه العمارات الإسلامية في أبحاث مختلفة، وعرضنا هنا نبذة منها.

صور المقال



(١)

بناء بلدية مسقط

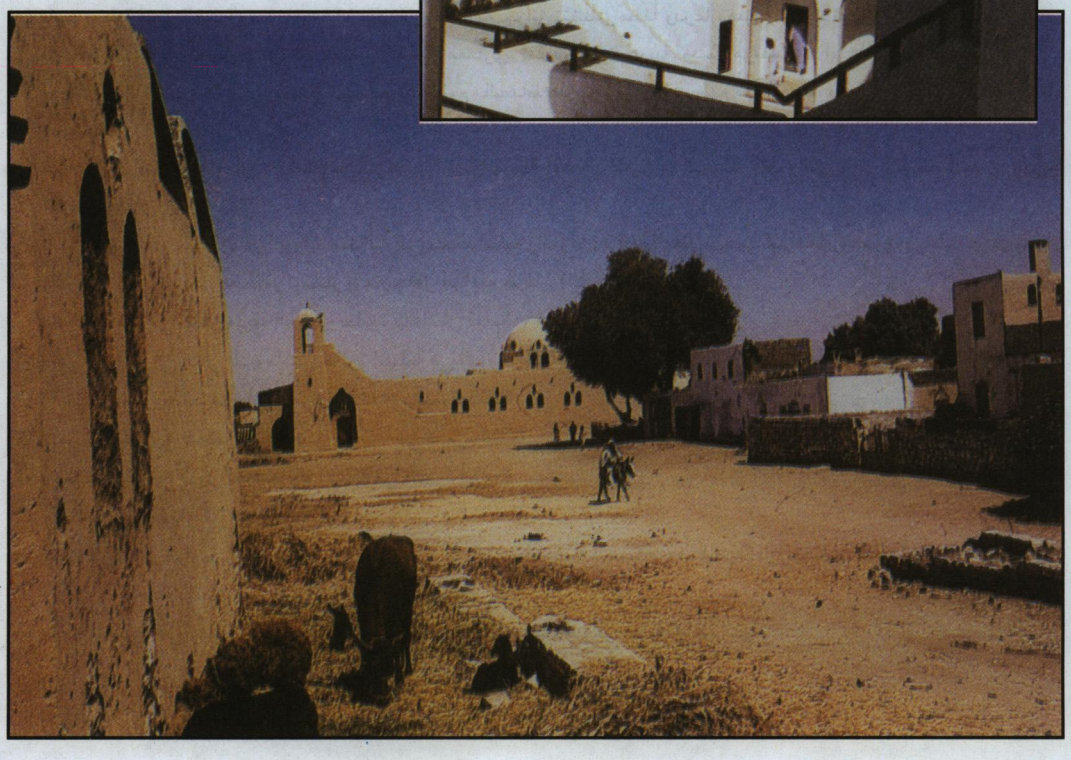
(عُمان)

(٢)

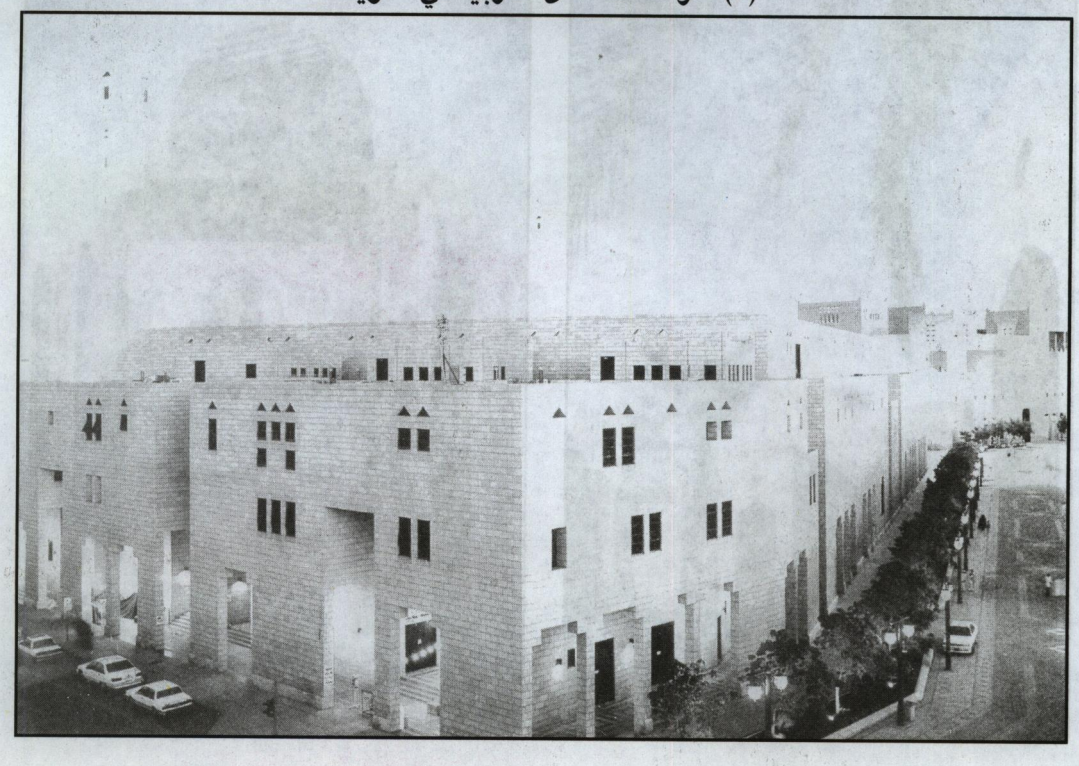
بناء القرنة.

عمارة الفلاحين.

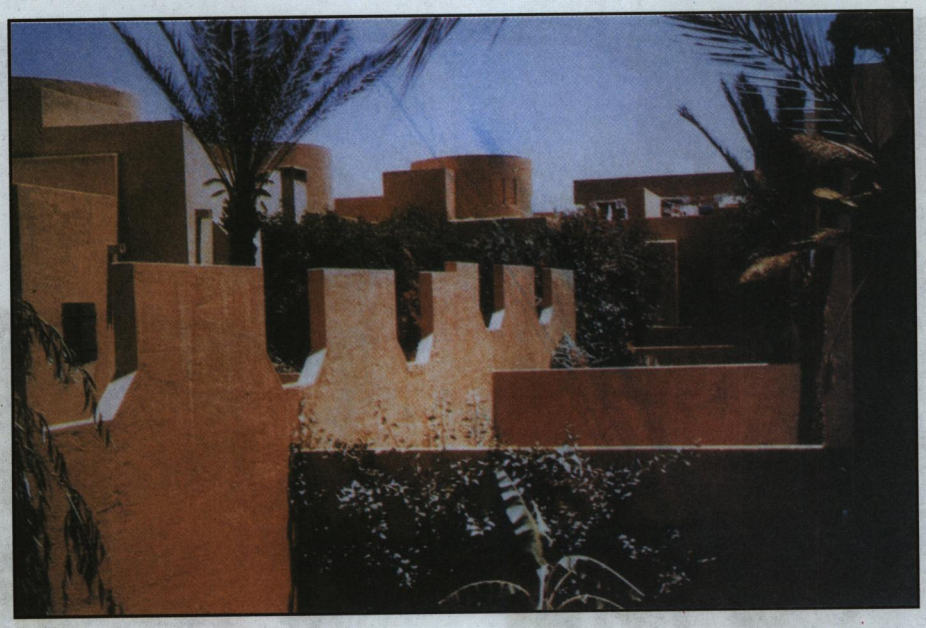
حسن فتحي



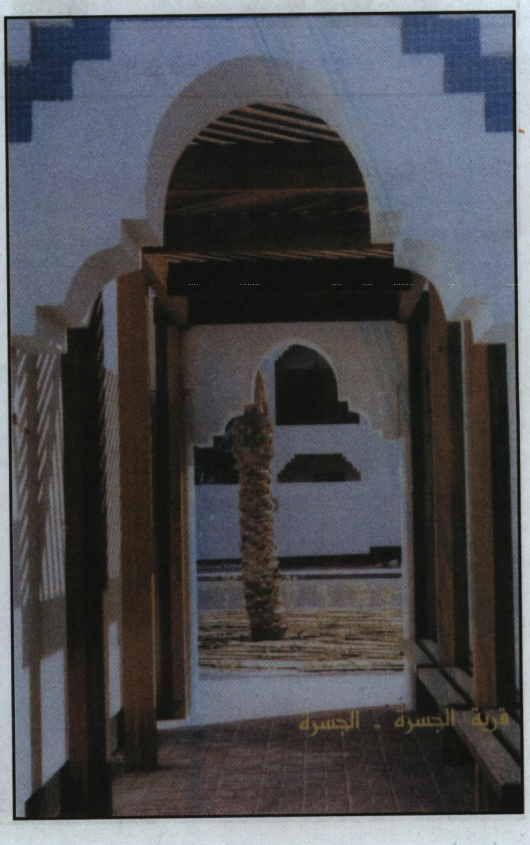
(٣) مقر منظمة المدن العربية في الكويت



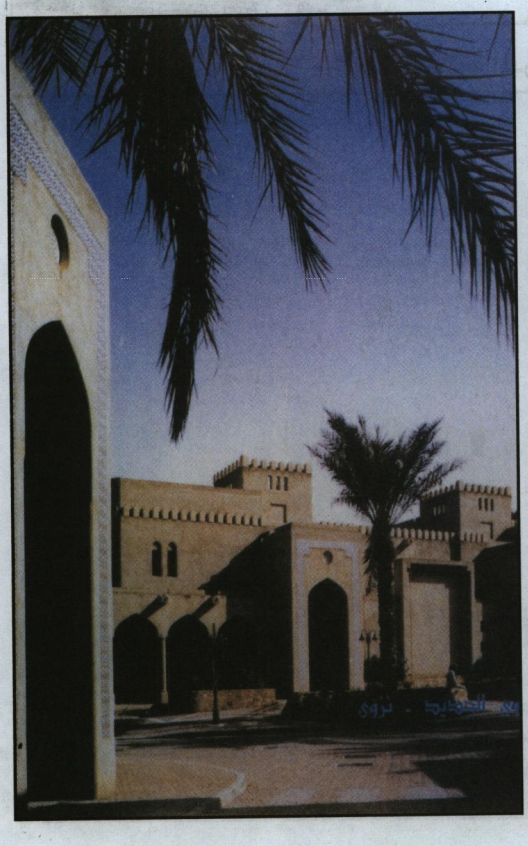
(٤) مسجد الرياض وتوابعه



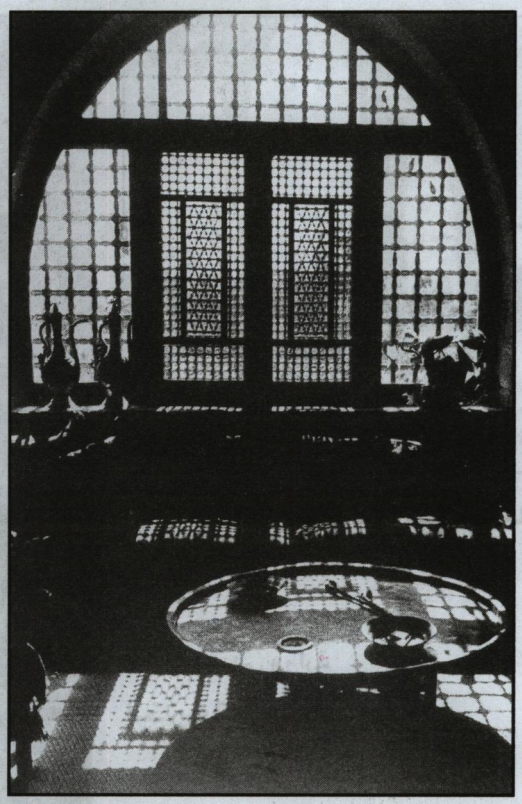
(٥) مشروع آسيف السكني (المغرب)



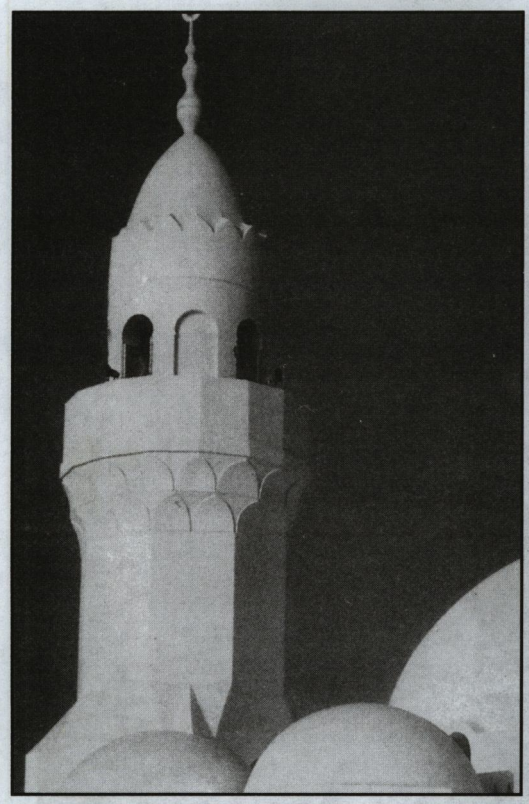
(٦) قرية الجسرة (البحرين)



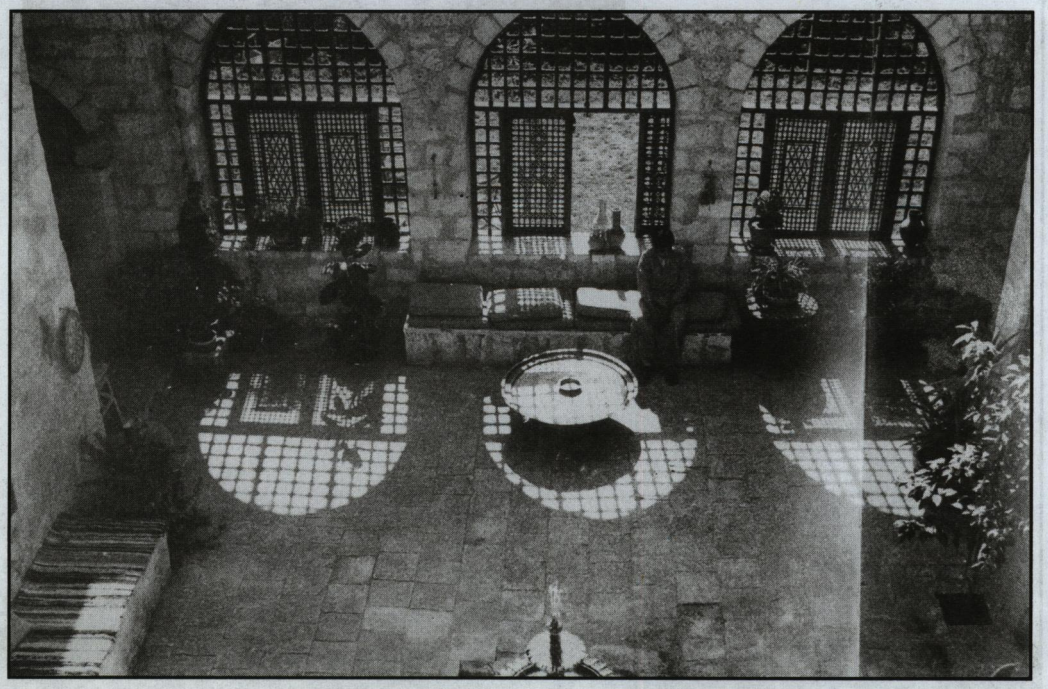
(٧) سوق نزوى (سلطنة عمان)



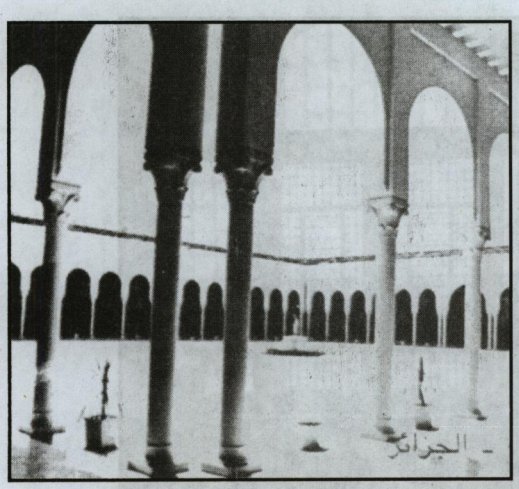
(٨) بيت الريحان في الكويت لحسن فتحي.



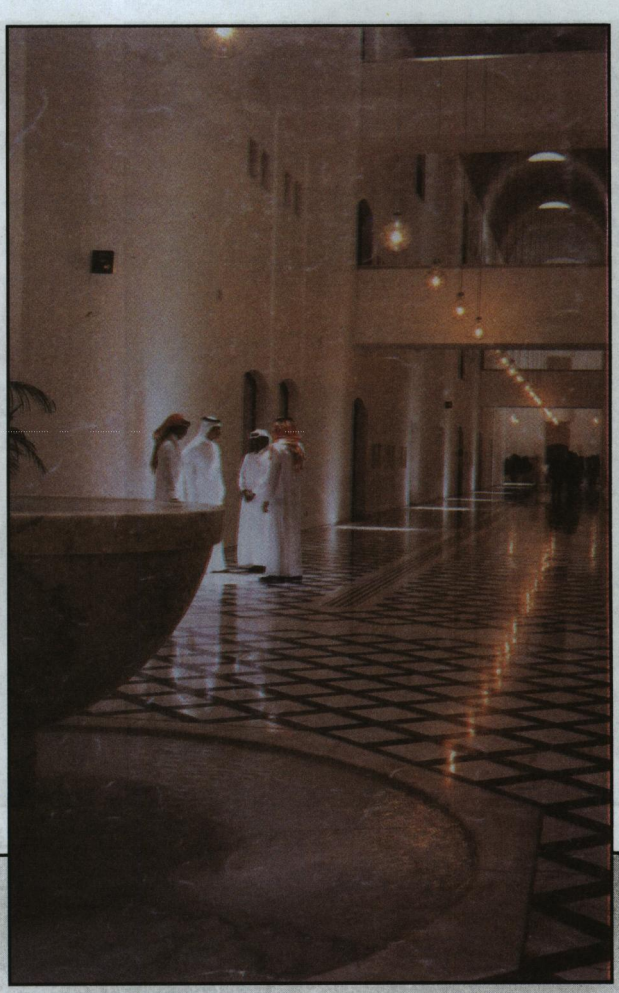
(٩) مسجد جدة.. للوكيل



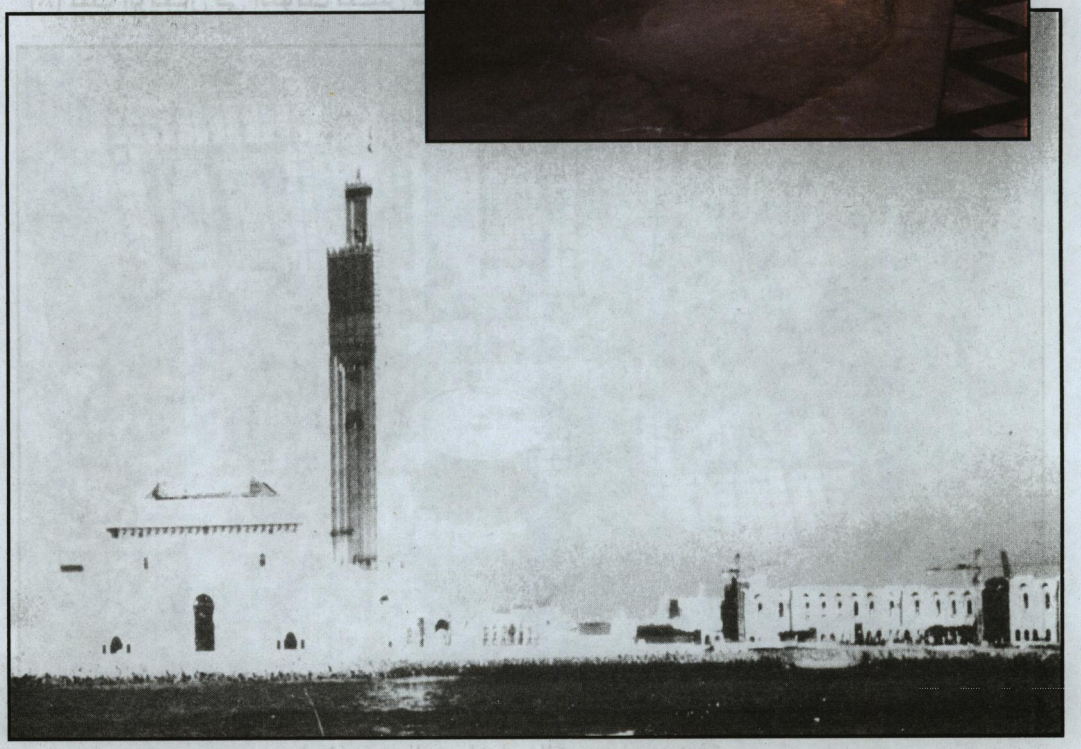
(١٠) بيت الريحان في الكويت لحسن فتحي



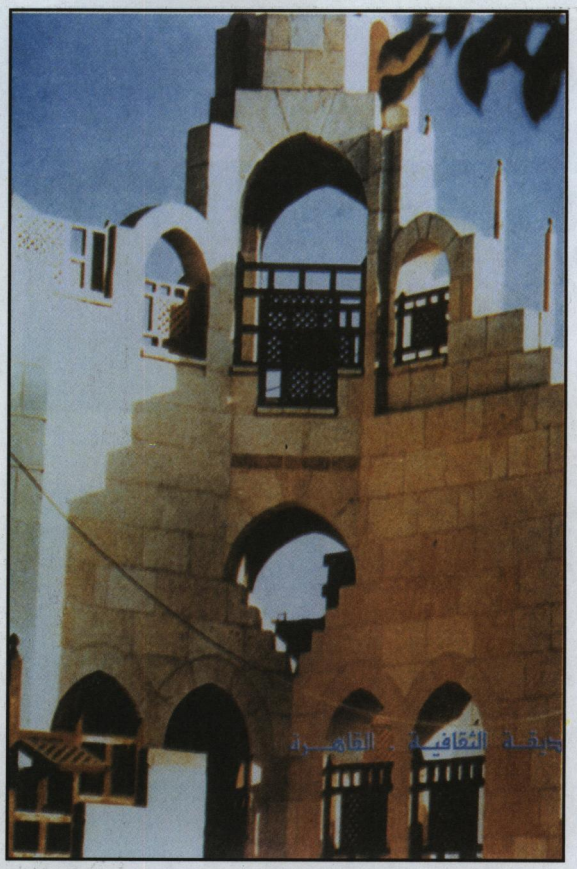
(١١) قصر الثقافة في الجزائر العاصمة



(١٢) مبنى وزارة
الخارجية في الرياض



(١٣) مسجد الحسن الثاني في الدار البيضاء



(١٤)

الحديقة الثقافية للأطفال

(القاهرة)

(١٥) صرح الشهيد في دمشق