Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

رؤية شيزاري براندي لترميم وصيانة الآثار

The vision of cesare brandi for restoration and maintenance of monuments

جقليل الطيب Taieb Djeklil
جامعة الجلفة University of Djelfa
الايميل : taiebdjeklil@gmail.com

تاريخ الاستلام : 2018-11-25 **تاريخ القبول :** 2021-02-10

الملخص:

تقر النظريات التي صاغها براندي أن تاريخ القطعة الفنية من الأمور الغير قابلة للاسترجاع، أو بعبارة أخرى فإن الحالة التاريخية التي وصلنا عليها عملا ما لا يمكن بل لا يجب أن يتم تغييرها إلا من خلال عمليات تدخل وترميم تحترم التغيرات والتحولات التي طرأت عليه مع مرور الزمن. ويفرض علينا الظرف التاريخي ضرورة العمل على الاحترام الكامل للشكل التاريخي للعمل الفني الذي ينتمي لسياق زمني مكاني لم يعد له وجود و الذي يجب أن يكون محل انتباه كل من يتعين عليه أن يحدد القيم التي وصلتنا من الماضي والتي يسعى إلي العمل على التواصل في تقديم نفس القيم لمن سيأتي من الأجيال مستقبلا. أما الظرف الجمالي للعمل الفني فيمثل مجموعة القيم الفنية التي يحملها العمل الفني والواقعة داخل إطار ما يطلق عليه براندي بـ(صورة العمل) والتي يجب أن تتم صيانتها مع احترام صورتها الأصلية دون محاولة العودة لشكل أصلي لم يعد موجودا.

الكلمات المفتاحية:

شيزاري براندي ، تدهور الخامة والجانب التاريخي، مادة العمل الفني، الوحدة الافتراضية للعمل الفني، الزمن والعمل الفني والترميم، الترميم والقضية التاريخية، الترميم والقضية الجمالية، الفضاء المكاني للعمل الفني

abstract

The theories formulated by Brandy acknowledge that the history of the piece of art is unrecoverable. In other words, the historical situation we have reached can not and should not be changed except through intervention and restoration processes that respect the changes and transformations that have occurred over time. The historical situation requires us to work to fully respect the historical form of artistic work that belongs to a spatial context that no longer exists and which should be the focus of attention of all those who have to determine the values that have reached us from the past and which seeks to work in communicating the same The aesthetic circumstance of the artwork represents the set of .values For future generations artistic values that the artwork carries within the framework of the so-called brandy (image of work), which must be maintained with respect for its original image without attempting to .return to an original form no longer exists

مقدمة

عرف مجال الترميم تطورا كبيرا في مناهجه مما أدى إلى ظهور أفكار ونظريات جديدة ، وأسهم في ذلك التطور العلمي والتقني الكبير الحاصل في القرن العشرين، بالإضافة انتشار التنقيب والكشف عن الكثير من الآثار في حوض البحر الأبيض المتوسط ومنطقة الشرق الأوسط. مما جعل المرممين والمعماريين يفكرون في طرق المحافظة على هذا التراث المادي الكبير، فتعددت النظريات والمدارس في هذا المجال.

لكن كل هذه الاجتهادات لم تنطلق من أساس واحد ما جعلها تختلف وتنحرف عن المبادئ العامة للترميم، والقليل من المنظرين الذي لاقت أطروحاته نوعا من الإقبال مثل **شيزاري براندي*** الذي أعطى تصوره للترميم بناء على المحافظة على القيم التي يحملها جوهر الأثر كمادة وكمظهر، لذلك تعتبر أفكاره من الأسس التي تعتمدها عديد المدارس الرائدة في الترميم ، من بينها المدرسة الايطالية.

في عام 1963 صدر كتاب**"نظرية الترميم -Teoria del Restauro"** لمؤلفه تشيزارى براندي الذي كان في ذلك الوقت مديرا للمعهد المركزي للترميم في روما. ولقد جمع الرجل في كتابه هذا كل مقالاته التي نشرت ما بين عامي 1949 - 1961 . وهو كتاب يتفق الجميع على أنه أحد النصوص الرئيسية في هذا الموضوع. ولم يحاول أحد قبل"براندي" تقديم تحليلا بهذه المنهجية عن المظاهر المختلفة للترميم. وبالفعل يمكن التأكيد بلا أدني تردد على أن فكر براندي في الترميم واهتمامه بمعالجة إشكاليات الصيانة المختلفة قد تم استيعابه اليوم بالكامل، واقعا ملموسا في قطاع واسع من أنشطة الصيانة والترميم داخل وخارج إيطاليا، ويثبت هذا الانتشار، وهذه الحساسية المتغلغلة في مجالا لصيانة والترميم تجاه مبادئ وفكر براندي (وهو أمر لم يكن في الإمكان مجرد تخيله سنة 1939) إلي أن تلك (البذرة) التي ألقاها براندي منذ أكثر من ستين عاما قد نمت وكبرت وصارت اليوم شجرة متواصلة العطاء. وفي هذا الموضوع سنحاول قراءة أفكار براندي وشرح رؤيته للصيانة والترميم في علم الآثار التي طرحها في كتابه. من خلال الإجابة عن الإشكالية التالية:

- هل استطاع براندي إعطاء الإضافة في مجال الترميم، أم أنه غير مفهوم الترميم بإقحامه الجوانب ي والفلسفية للجمال والتاريخ؟

لفهم الموضوع وللإجابة عن الإشكالية نحاول مناقشة أفكار أهم الجزئيات التي تناولها في مقالاته والتي نشرها في كتابه على شكل مواضيع منفصلة. وأول موضوع نطرقه هو تدهور الخامة.

1. تدهور الخامة و الجانب التاريخي:

بالنسبة لبراندي، تمثل الألوان المكتسبة حالة خاصة، في قضية الإضافات. ولا يتعلق الأمر بإعطاء تعريف مادي لها. كأن نقول: هي طبقة وضعت على العمل لحظة إبداعه، أو رشح للمواد المكونة نتيجة لقدمها، أو تغيير لخصائصها البصرية،أو رواسب بسيطة. وواجه براندي مشكلة الألوان المكتسبة، وكما هي عادته دائما،من وجهة نظر وصفية: إنها جميع التغيرات التي حدثت للخامة، وتسببت في تغيير مظهرها ،سواء كانت متعمدة أو غير متعمدة، متوقعة أو عارضة. ومع القضية التاريخية، تعتبر الألوان المكتسبة شاهد على حياة العمل، وعلامة على الزمن الذي عبره منذ لحظة خلقه. وهذا لا يعنى أنه يجب المحافظة على أية قذارة أو أية آثار لحوادث ما.[1] وبالنسبة للقضية الجمالية، فالألوان المكتسبة تعزز تكوين الصورة بأكثر مما تضرها. ويشبه «براندي» تأثيرها بما يقوم به مخفض الصوت بها هي إذا نقطة تتفق علها القضيتان كمبدأ. أما الإعادة فتفرض من المشاكل أكثر مما تفعله الإضافات. وممكن أن نتساءل هل قصد بهذه الكلمة، إعادة بناء أم إجراء تبديلات؟ فإعادة البناء هي العمليات الهادفة لبناء أجزاء اختفت أو تغيرت في العمل. أما إجراء تبديلات، فيعنى القيام بتعديلات على ترتيبات موجودة. وكما نرى، فالفرق غير واضح. وعندما يتعلق الأمر بإعادة حقيقية، أي وجود أجزاء بطريقة تعطى تأثيرات كأن العمل هو الأصلي ولم يمس، تتفق القضيتان على ضرورة التخلص منها. فالإعادة التي تتخذ في الرسم شكل إعادة تلوين ليست سوى خطأ. فهذا التهذيب«الرتوش» يجب أن يكون مميزا، واضحا. من مبدأ أن الترميم السليم هو الذي يظهر لحظة الرؤية. وفى الحقيقة فإن العمل الفني كنتاج لنشاط إنساني يفرض قضيتين هامتين تتعلقان بعملية الترميم: القضية الجمالية والتي تتوافق ومبدأ الذوق الفني، والتي من خلالها أصبح عملات فنيا،والقضية التاريخية، من حيث كونه منتجاً إنسانيا تحقق في حقبة محددة، ومكان محدد، ووجد في هذا الزمان وهذا المكان.

وكما يرى براندي، ليس من الضروري أن نضيف قضية المنفعة والاستخدام – وهي الوحيدة المتبقية بالتأكيد لكل منتج إنساني آخر–لأن المنفعة هذه إذا تواجدت مع العمل الفني، كما في الأعمال المعمارية، لن تؤخذ في الاعتبار بمفردها ولكن على أسس من الكيان الطبيعي للعمل، ومن خلال القضيتين الأساسيتين التي تشكل العمل الفني لحظة استقراره في وعينا. ((يمثل الترميم اللحظة المنهجية للتعرف على العمل الفني، في كيانها الطبيعي، وبقطبيه الجمالي والتاريخي بالنظر إلى انتقاله إلى الأجيال القادمة)).[2]

2. مادة العمل الفني:

وبهذا الخصوص، فإن المادة يجب تعريفها من خلال مظهرها السطحي، فمن الخطأ كلية أن نبدأ بتعريفها من خلال وجهات نظر وجودية روحية، أو علمية فلسفية فقط. وفي مرحلة ثانية،

عندما نصل إلى التدخل الفعلي للترميم، سنحتاج لمعرفة علمية للمادة في تكوينها الطبيعي. ولكن أولا وخاصة فيما يخص الترميم، يجب أن نحدد ماهية المادة، وفي إطار أنها تمثل وفي آن واحد زمان ومكان التدخل. ولذلك نحن لا نستطيع أن نتبنى سوى وجهة نظر ظاهرية، ومن خلال الفحص المنظور ستقدم المادة نفسها على النحو التالي : كلما يساهم في ظهور الصورة. إن تعريفا كهذا يعكس مسارا مشابها لهذا الذي يقودنا لتعريف الجمال : يعرف فقط بطريقة ظاهرية كما حددته من قبل الأساليب المدرسية: Quod visum"placet"**(ما يعجبنا بمجرد رؤيته). فالمادة بوصفها أداة لظهور الصورة تقوم بذلك من خلال شيئين تم تعريفهما حينئذ : بالبنية والمظهر. والتمييز بين هذين المعنيين الأساسيين، سوف يظهر أيضا مفهوم المادة في العمل الفني كوجهين لعملة واحدة، ولكن بطريقة غير منفصلة. ومن الواضح هنا أن إعطاء الأفضلية للمظهر أو إعطائها للبنية يعتمد على وظيفتين للمادة في العمل الفني، بحيث لا تناقض الأولى الثانية، وبطريقة طبيعية، دون أن نتمكن من استبعاد حدوث خلاف. وخلاف كهذا، وكما حدث مع القضية الجمالية في مقابل القضية التاريخية لا يمكن حله إلا عن طريق أن نجعل السيادة للمظهر فعلى البنية، هذا إذا لم يكن هناك إمكانية للتوفيق بينهما.[3] ولنأخذ الآن مثالا آخر: مبنى تهدم جزئيا بفعل زلزال، ولكنه يوحي بإمكانية إعادة تشييده، أو بإعادة تشييده بخاماتها الأصلية المتناثرة من حوله. وفي هذه الحالة لا يمكن اعتبا ر المظهر بأنه فقط السطح الخارجي للقطع الحجرية التي يجب أن تظل تعمل كما هي ككقطع حجرية. وعلى أية حال من الممكن أن نغير البنية الحائطية الداخلية بهدف الوقاية من زلازل مستقبلية، وأيضا استبدال البنية الداخلية للأعمدة (إذا كانت موجودة)بشرط أن لا نغير بهذا العمل مظهر المادة. وهنا أيضا ستلزمنا حساسية فائقة لكي نتأكد أن التغيير الحادث للبنية ليس له أية تأثيرات ثانوية على المظهر.وكم من أخطاء تبعث على الحزن ومدمرة، نتجت عن عدم تحليل خامة العمل بقطبيها المظهر والبنية. وياله من سوء فهم،الذي جعل من الرخام الذي لم يقطع بعد في إحدى المحاجر، مماثلا لهذا الذي أصبح تمثالاً (والذي يمكن أن يطلق عليه الوهم الفطري). في الوقت الذي يملك فيه الرخام الخام فقط هيئته الطبيعية، فإن الرخام المستخدم في التمثال تعرض لتغيير جذري لكونه أصبح وسيلة المرور التي استقلتها الصورة. لقد أصبح جزء من التاريخ بفضل العمل الذي أنجزه الإنسان بيديه.وما بين حقيقة وجوده ككربونات كالسيوم، وحقيقة كونه كصورة،وهكذا وبصفته التصويرية انقسم رخام التمثال إلى أمرين: مظهر وبنية (البنية تتبع المظهر).

ويتساءل براندي : من هذا الذي (مستندا فقط على حقيقة أنه يعرف المحجر الذي استخرجت منه المادة التي صنع منها أثرا قديما)، يستطيع أن يتخيل أنه يملك الحق أن يستخرج منه مرة أخرى رخاماً لإعادة بناء هذا الأثر، في حالة أن يقتصر الأمر على إعادة بناء وليس ترميما؟ هذا الرجل قد لا يفهم إدعاءه المبرر بأن المادة هي نفسها. أبدا لن تكون المادة هي نفسها. ولكن ولأنها دخلت التاريخ عن طريق العمل الماثل أمامنا فهي تنتمي لوقتنا الحالي، وليس إلى الحقبة البعيدة وبرغم أنها كيميائيا لها نفس الخصائص، إلا أنها مختلفة، وسينتهي بها الأمر بأن تشكل خطأ تاريخيا وجماليا.

3.الوحدة الافتراضية للعمل الفني:

وفي هذا المعنى، رأى براندي أنه قد يكفي أن نعرف وحدة العمل الفني كوحدة نوعية وليست كمية. ولكن على أية حال، قد لا يكفي هذا ليميزها عن الوحدة العضوية الوظيفية، في إطار أن ظاهرة الحياة نوعية وليست كمية. يجب أن نتمعن أولا في حتمية إضفاء صفة "الوحدة" على العمل الفني، وبالتحديد الدقيق الوحدة التي تخص "الكامل" لا الوحدة التي يتم الوصول إليها من خلال"مجموع أجزائه". والحقيقة أن العمل الفني إن لم يكن من الممكن إدراكه على أنه "كامل" فسوف يتم اعتباره "مجموعا" أي حاصل جمع مجموعة من الأجزاء، ومن هنا قد نصل إلى مفهوم هندسي للعمل الفني مشابه للمفهوم الهندسي للجمال، ولهذا يسري عليه النقد الذي أخضعه له "**بلوتين**"***،كما هو الحال مع الجمال. إذا فالعمل الفني لو ظهر لنا مركبا من أجزاء–كل جزء منها عمل فني بدوره–سيبقى علينا أن نخلص إلى أن هذه الأجزاء إذا أخذت كل على حدة، فلن تملك الفردية الذاتية، وأن تقسيمه لأجزاء تعمل كجهاز إيقاعي، ولكنها وفي داخل الإطار الذي يضمها جميعا ستفقد قيمتها الفردية لكي يتم استيعابها من قبل العمل الذي يحتويها. والأمر سيان، أكان العمل الفني الذي يضم

هذه الأجزاء هو مجمعا، وليس عملا فرديا، أو كانت الأعمال الفنية التي تعاملنا معها كل على حده، في المجموع الذي ألحقت به، تخفف من حدة الطابع الفردي لها والذي يجعل منها، كل على حده عملا مستقلا. فهذا التأثير الخاصة التي يمارسه العمل الفني على أجزائه، التي تقوم بتقديم نفسها على أنها مركبة منه، فإنكارها يعتبرها ضمنيا من الأجزاء المكونة للعمل الفني.[4]

المعالجة التي تهدف إلى استعادة الوحدة الأصلية، عن طريق تنمية الوحدة الافتراضية للأجزاء، لهذا "الكل" الذي يمثل العمل الفني، يجب أن يقتصر على الشواهد الأصلية التي تنطوي داخل هذه الأجزاء نفسها، أو استرجاعها من مصادر موثقة.ويتصل هذا الاعتبار بنقطة البدء في عمل الترميم ، وعمل الجانبان التاريخي والجمالي اللذان يدخلان بصورة طبيعية. ليعدل كل منهما نفسه وبالتبادل، بغرض تثبيت كل ما يمكنه إعادة بناء للوحدة الافتراضية للعمل الفني وبدون أن نتسبب عن طريقها، في ارتكاب أي تزييف تاريخي، أو اقتراف أية إساءة جمالية. ومن هنا نستطيع أن ننشأ عدد من المبادئ العملية، والتي برغم طابعها العملي، لا يمكن أن نعتبرها تجريبية.

المبدأ الأول أن أي تدخل بهدف الاستكمال يلزم دائماً سهولة تمييزه والتعرف عليه دون أن يلزم لهذا الأمر أن نحطم تلك الوحدة التي نحاول إعادة تكوينها. إذا، فالإعادة إلى الأصل يجب أن تكون غير مرئية، من البعد الذي يجب أن نطال عمن عنده العمل؛ ولكن محسوسة، ودون الحاجة للجوء إلى أدوات خاصة، بمجرد أن نقر بمجال الرؤية قليلا. وفي هذا المعنى، عارض براندي العديد من الحقائق والقواعد المطبقة فيما يسمى بالترميم الأثري. لأننا سنصل معه إلى أن نؤكد على الحاجة الماسة للحصول، ليس فقط، وعلى مستوى اللون والإضاءة، على وحدة الأجزاء بإعادتها إلى موضعها الأصلي (إذا كان التمييز بين الأجزاء المضافة والأجزاء الأصلية ممكن توكيده عن طريق عمل خاص وقابل للدوام)، بل أيضا عدم استبعاد استخدام خامة مشابهة صناعية، بشرط أن يقتصر عملها على الترميم، وليس إعادة بناء.

والمبدأ الثاني خاص بخامة الصورة الأصلية. لن تكون غير قابلة للاستبدال إلا إذا كانت تساهم بشكل مباشر في الطابع التصويري للصورة، أي كمظهر وليس كبنية. وينجم عن هذا، ولكن دائما بتوافق مع القضية التاريخية،حرية كاملة في التعامل مع كل ما يخص الدعامات أو الحوامل...الخ.

والمبدأ الثالث يخص المستقبل . وينص على أن أي ترميم لا يجب أن يجعل من المستحيل بل عليه أن يسهل عمل أية تدخلات محتملة، في المستقبل[5]

4.الزمن والعمل الفني والترميم:

وعلى أية حال، فالزمن، ولكونه جوهر لهذا الإيقاع، قابله براندي أيضا، ليس كمظهر قطعي، ولكن وصفي، في ثلاث لحظات مختلفة، وأياً كان نوع العمل الفني.

- في المقام الأول، كمدة مستغرقة، لحظة ظهور العمل الفني ، عندما أنجزه الفنان.

- وفي المقام الثاني، كفترة زمنية ما بين نهاية عملية الخلق ، واللحظة التي تحقق فيه وعينا من العمل الفني.

- وفي المقام الثالث، كلحظة لذلك الوميض الذي أحدثه العمل الفني في وعينا.

هذه المعاني الثلاثة للزمن التاريخي، هي أبعد ما تكون حاضرة وواضحة، دائما، عند الشخص الذي يوجه تفكيره إلى العمل الفني. بل وأحيانا، يميل البعض لخلطها أو استبدالها بمعنى الترتيب الزمني للزمن التاريخي للعمل الفني، ففي الترميم يعتبر أكثر الأمور إلحاداً، أن يكون التعامل مع خيال محض ، وبرغم أن هذه الفكرة قد تكون عبثية، سنستطيع أن نجرب «إسقاط» الترميم في البرهة الزمنية ما بين إنجاز العمل وحاضره.لقد حدث هذا بالفعل، وله مسمى: إنها «إعادة الشيء إلى أصله »، والتي تهدف لإلغاء تلك البرهة الزمنية.[6]

والترميم الأثري، والذي يستحق الكثير من التقدير لما يقدمه من احترام للعمل الفني،لا يحقق الطموحات الأساسية للضمير تجاهه، أي بإعادة بناء الوحدة الفعلية للعمل الفني.فما يحققه منها على أكثر تقدير، هي المرحلة الأولى التي يجب أن يتوقف عندها عمل المرمم، ولكن فقط عندما تكون بقايا هذا الذي كان يوما ما «العمل الفني »، لا تسمح بإعادة مقبولة.[7] وفي هذه

المرحلة إذا تذكرنا هذا الأمر، سنجد أنه لن يكون هناك مجال للتردد أو الشك إزاء الطريق الواجب أن نسلكه، حيث لا توجد طرق أخرى عدى تلك التي سبق الإشارة لها، وتلك التيتم رفضها. ولن يكون ضروريا أن نؤكد أن اللحظة الشرعية الوحيدة لعمل المرمم هي الحاضر بالنسبة لضمير المشاهد. فالعمل الفني موجود فيه، إنه حاضر تاريخي؛ ولكن أيضا ماض موجود في التاريخ، خشية ألا ينتمي للضمير الإنساني.والترميم لكي يمثل عملا شرعيا، يجب ألا يخلص إلى أن الزمن قابل للعودة إلى الوراء، وأن التاريخ قد مسح.

5.الترميم والقضية التاريخية:

العمل الفني هو في المقام الأول نتيجة لعمل إنساني، وبما أنه كذلك، فلا يجب أن يعتمد الاعتراف به على تنوع الأذواق أو ما يسمى "بالموضة". فالاعتبارات التاريخية يجب أن تسبق تلك الجمالية. وعند التعامل مع "أثر تاريخي"، يجب أن ننطلق تحديدا من الحد الأقصى، من حيث تكشف بصمة الشكل في المادة، عن اختفائها التقريبي، وأن الأثر نفسه تحول تقريبا إلى بقايا من الخامة التي شكل منها العمل. وبقول آخر، يجب أن نفحص صيغ الحفاظ على تلك الأطلال. ومع ذلك، فالشخص الذي قد يعتقد أن الانطلاق من الحقيقة الفعلية لتلك الأنقاض يمكن أن يستنبط القواعد التي سيستخدمها للحفاظ عليها . يكون قد وقع في الخطأ. ويرى براندي أن الحقيقة بكلمة أنقاض لا نصف حقيقة تجريبية بسيطة،ولكننا نجهر بخصائص تنتمي لشيء ما، ننظر إليه، وفي آن واحد، من زاوية التاريخ ومن زاوية الحفاظ عليه. أي ليس فقط، وحصري، حسب قوامه الحالي والماضي حضوره الحالي محروم في كيانه من قيمته،أو يكاد أن يكون كذلك، وإنما يستمد قيمته من هذا الماضي، وحسب المستقبل الذي من أجله يجب أن يؤمن وجوده، بصفته الأثرية وبوصفه شاهدا على نشاط الإنسان، وكنقطة انطلاق للعمل الذي سيحافظ عليه. ومن الآن، لن نستطيع أن نصف الأنقاض إلا بأنها شاهد على زمن إنساني، حتى ولو لم يتعلق الأمر بشكل مفقود لنشاط إنساني، تم العثور عليه.وفي هذا المعنى، لا يمكن أن نعتبر "أنقاضا" الأشياء المتفحمة، وهي ليست سوى بقايا لحديقة خلفية لشخص ما. ونفس الشيء بالنسبة لهيكل عظمي لأحد الحيوانات من قبل الطوفان، ولكن قد يكون هذا الأمر ممكنا بالنسبة أماكن شهدت أحداثا تاريخية، ومع أن المكان لا يحمل أي أثر أو بقايا تدل على هذه الأحداث إلا أن المكان بحد ذاته يعتبر هو الأثر الذي سنحميه،أو بالنسبة للحجر الذي بواسطته قتل "النبي داوود" به"جالوت"،[8] لو كان موجوداً إلى الآن وبالحالة السيئة التي سيكون عليها سيعتبر إذا "أنقاضا"، كل ما كان شاهدا على تاريخ الإنسان، ولكن بمظهر مختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي كان عليه سابقا. وعلى أية حال، هذا التعريف الناتج بناء على الماضي والحاضر سيبقى ناقصا، إذا لم نخطط للمستقبل، وللهيئة التي ستكون عليها تلك الأنقاض. الأمر الذي سيقودنا، ضمنيا، للمحافظة ولنقل هذا الشاهد التاريخي. وينتج عن هذا أن العمل الفني الذي صار إلى حالة الأنقاض، ستكون المحافظة عليه . بوصفه أنقاض – معتمدة تماما على الحكم التاريخي الذي لحق به، ومن هنا، يأتي تماثله، على المستوى العملي،مع المنتجات غير الفنية للنشاط الإنساني، والتي لا تزال تحتفظ بجزء من تاريخها الحي، برغم عدم صلاحيتها الحالية. بينما في العمل الفني، مع التلف الذي يصيب الآثار الجمالية، سيبدو هذا التاريخ كنتيجة لخروجه عن هذا التصنيف. والترميم، ولأنه سيتعامل مع أنقاض، لا يمكن أن يشكل سوى دعم ومحافظة على الحالة الموجودة عليها الآن. أو أن الأنقاض ستقدم نفسها كعمل لا يزال يحتفظ ببعض من حيوية ضمنية تبرر اللجوء لإعادة تأصيل لوحدته الفعلية. والتعرف على صفة الأنقاض، لا يقدم سوى وقفة مع تلك المرحلة الأولى للترميم، والمقصود بها: الترميم الوقائي، والمحاولة البسيطة للمحافظة ولإنقاذ الحالة الراهنة للعمل يستبعد هذا الاعتراف، ضمنياً، إمكانية تدخل آخر مباشر، لا ينتمي لهذا الجهد المبذول للمحافظة ولتدعيم الخامة. ولهذا نجد في توصيفنا لكلمة أنقاض، يتضح بالفعل الحكم بالمساواة ما بين أنقاض العمل الفني والأنقاض التاريخية وحسب، والاثنان، وبالمنطق، يقدمان على مستوى واحد. وبجانب هذا التدخل المباشر، والمحدد بهذه الطريقة، يوجد تدخل آخر غير مباشر، يهتم بالفضاء المكاني البيئي للأنقاض في العمارة، يمثل هذا الأمر مشكلة تتعلق بالأعمال المدنية. بينما في النحت والرسم، فهو مشكلة عرض وإطار. وبما أن الأمر يتعلق بالفضاء المكاني للأنقاض، فسوف يكون موضعا لتنمية لاحقة. وكل هذه الأمور ليست واضحة، لأن

حلمنا أن نتمكن من إحياء الشكل في الأثر، هو أمر شاق ويميل للتراجع. فلا يكفي، وحتى عن طريق أدق الوثائق وأشملها أن نعرف ما كان عليه قبل أن يصبح أنقاضاً. فإعادة التشييد، والإعادة إلى الحالة الأولى، والنسخة، هي أمور لا يمكن الاقتراب منها في حالة الترميم. هي لا تخصنا، بل تدخل في مجال شرعية أو عدم شرعية، إعادة إنتاج "على البارد" (أى بدون أحاسيس) للعمليات المؤدية لتكوين العمل الفني.[9]

ومما سبق، يتضح أنه من السهل أن نشمل أنقاض أي أثر تاريخي بنفس الاحترام الذي نقدمه لأنقاض عمل فني، وفي إطار أن هذا التوقير سيمارس، فقط، على صورة المحافظة، والدعم للخامة.وفي المقابل، فليس من السهل أن نحدد متى توقف العمل الفني عن الظهور بصفته هذه. ومتى تحول إلى أنقاض. وبالفعل، ومن خلال أن هذه الآثار التي عادت للظهور. بدت مهمة، وجب أن تطرح المشكلة من زاوية، سنراها لاحقا، وبتفعيل لمفهوم الأنقاض، طبقا للقضية الجمالية.ونسأل أنفسنا: أيهما سيكون أكثر فعالية؟ المحافظة على شكلها كأنقاض أثرية، أم إرجاعها إلى حالتها الأولى، وبسبب من القضيتين التاريخية والجمالية، لا يجب أن نندفع في إعادة بناء الوحدة الفعلية للعمل بصورة تدمر مصداقيته. بمعنى أن نضفي على القديم حقيقة تاريخية جديدة، ليست أصلية، ولكن بالتأكيد ستكون مهيمنة.

ورأى براندي أنه حاليا، علينا أن نقتصر على قبول أن الأنقاض، سواء كانت بقايا لأثر تاريخي أو فني، يجب أن تبقى كما هي. ولا يجب أن يكون الترميم إلا للمحافظة عليها، عن طريق عمليات فنية، تتطلبها.فشرعية المحافظة على الأنقاض تكمن في الحكم التاريخي الذي أصدرناه تجاهها، كشاهد مشوه، ولكن لا يزال معروفا لنا، على عمل وحدث إنسانيين. إذا، فعن طريق الأنقاض سنبدأ في فحص العمل الفني، بهدف ترميمه، وبأبعد ما نكون عن اعتبار الخامة التي أعطت الشكل للعمل الفني، أصبحت مسخا تلك، إذا، أعلى درجات الترميم، فالعمل الفني يجب أن يقدم، ليس كما كان في تلك اللحظة التي انتقل فيها من مرحلة التشكيل إلى مرحلة العرض، ولكن كما ظهر وعرض في عالمنا. فالترميم يجب أن يبدأ بالتحديد، هنا، من حيث انتهى العمل. أي في هذه اللحظة الفاصلة (زمانا ومكانا) التي نجد فيها العمل الفني وقد تحول إلى بقايا، على وشك أن يدمر تماما. وعلى أية حال، فحالة الأنقاض ليست الوحيدة التي نضعها على نفس مستوى المحافظة على شيء لا يعتبر عملا فنيا ولا حتى إنتاجاً لنشاط إنساني، وهى الحالة التي نطلق عليها "الجمال الطبيعي".ونظرا للتنوع الكبير في هذه الحالة الأخيرة، مما يبرر فحصا جانبيا لها، فهي تستحق، ومن الآن أن تنضم إلى الحالات التي يجب أن تمتد إليها مظلة الترميم، سواء من أجل المحافظة، أو من أجلا لوقاية، وبرغم كونها لا تمثل منتجا مباشرا لنشاط إنساني.[10]فاحترام موقعا للمشاهدة، وإنقاذ منظر طبيعي، وتأصيل بعض المظاهر الطبيعية، المرتبطة بثقافة معينة (غابات، مروج، أراضى...إلخ) هي أشياء مطلوبة، لما يجده أصحاب الضمائر التاريخية والشخصية فيها من تشابه، وهم الباحثون دوما عن الشكل. هذا الأمر يشكل امتدادا لمفهوم الترميم الوقائي أو الترميم التحفظي، لشيء قائم بالفعل، ومظهره ليس ثمرة أو على الأقل جزئياً لأي نشاط إنساني.

وبالنسبة للقضية التاريخية، يجب كذلك، وفي المقام الأول، أن نواجه مشكلة أن نعرف ما إذا كان شرعيا، وفقط من وجهة نظر تاريخية، أن نحافظ أو أن نتخلص من أية إضافات محتملة تعرض لها العمل الفني. هذا دون الالتفات إلى حقيقة أن الحكم الجمالي يمكن أن يكون إيجابيا فقط إزاء العملين.ويقودنا هذا الأمر، وقبل أي شيء آخر، ومن هذه الزاوية، إلى تحليل مفهوم الإضافة.من وجهة نظر تاريخية، هذه الإضافة التي تعرض لها العمل الفني، ليست سوى شاهد جديد على النشاط الإنساني، وبالتالي على التاريخ. وفي هذا المعنى، فهي لن تختلف عن الأصل. ويحق لها إذا أن يحافظ عليها.أما التقليص، ومع إقرارنا أنه نتيجة لعمل ما، وبالتالي يدخل في التاريخ. فإنه يدمر العمل ولا يحمل أية معلومات عن نفسه. لن يجلب معه سوى نكران وتدمير لمسيرة في الزمن، فضلا عن تزويره للحقيقة.

وبناء عليه، تاريخيا، تظهر شرعية أن المحافظة على الإضافات، وبطريقة غير مشروطة، بينما التخلص منها يجب أن يكون دائما مبررا، وأن يمارس بحيث يترك أثارا له على العمل نفسه. وهكذا،علينا أن نعتبر المحافظة على الإضافات أمرا طبيعيا، بينما التقليص أمرا استثنائيا. وهو العكس تماما لما قررته المدرسة التجريبية، في القرن التاسع عشر، بخصوص الترميم.[11]

نحن إذا، وبالنسبة للقضية التاريخية، أمام حالتين مختلفتين تماما: في الأولى، والتي يحاول فيها المرء الرجوع بآخر تدخل، إلى تاريخ قديم. وهذا خطأ تاريخي لا يمكن القبول به. وفي الثانية حيث يهدف التحريك إلى استيعاب العمل وتفريغه من مزاياه السابقة والتي كانت موجودة من قبل. وبرغم أن هذا العمل لا يدخل في مجال الترميم، فيمكن أن يكتسب الشرعية، وحتى على مستوى التاريخ لأنه أصبح يمثل شاهدا فعليا لحاضر نشاط إنساني، وبهذه الصفة أصبح وثيقة تاريخية غير مشكوك فيها.

وإذا وضعنا هذا التراوح بين المحافظة والتقليص على المستوى التاريخي سنجد أنه من الطبيعي أن نترك أي أثر على حالته غير الكاملة الأصلية والتي وجدناه عليها، ثم أكملت بإصلاحات طائشة.ولكن، يلزم دائما أن نوقر هذه الوحدة الجديدة، والتي برغم هشاشة تلك الإصلاحات، تمكنت من أن تلتصق بالعمل، بفضل إعادة صب، وبقدر ما تكون فنية، بقدر ما ستكون هي أيضا، مادة تاريخية، وشاهد لا شك فيه. ونقرر أن الإضافات ستكون أسوأ كلما اقتربت من التعديلات فالوقت الذي تكون التعديلات مسموح به بقدر ما تبتعد عن الإضافات، وبقدر ما تميل إلى إعادة بناء وحدة جديدة انطلاقا من القديمة. ومن الممكن أن نلاحظ أن هذه التعديلات، حتى ولو كانت سيئة، سيكون لها قيمة توثيقية هي أيضا حتى لو مثلت خطأ إنسانيا. فهي جزء من التاريخ الإنساني وبرغم وصفها بأنها كانت خطأ.إذا فلا يجب أن تنزع أو تخرج، وعلى الأكثر يمكن عزلها. فالقضية في حد ذاتها يمكن اعتبارها تاريخيا غير مدانة، بشرط أن لا تحمل معها أي شكوك أنكل العمل غير أصلي. وحيث أن الأمر يتعلق بخطأ، فإن مصداقية العمل ستصبح محورا للمناقشة، وهو الأمر المرفوض، وعلى المستوى النقدي اللغوي. وفي المقام الثاني فإن قضية المحافظة على كل حالة مر بها العمل الفني على مدار السنين، يجب أن لا تقلل من احترامنا للقضية الجمالية.[12]

6.الترميم والقضية الجمالية:

عرف براندي أن الأنقاض ليست أية بقايا مادية، ولا حتى أية بقايا تنم عن منتج إنساني. فالمصطلح الفني لكلمة أنقاض، ومن منظور الترميم يشمل ضمنيا الاعتراف وضرورة القيام بعمل للمحافظة.ولقد وضح هذا المفهوم عن الأنقاض، بالعلاقة مع التاريخ، ووصف بأنه اللحظة الأكثر تأخرا التي نستطيع العودة إليها، في مجال الترميم، بالنسبة لشيء يقدم نفسه على أنه جزء من المعاصرة الإنسانية. ولأننا ملتزمون ببحثنا لم نكن نستطيع أن نقر (كخاصية أولى) بفكرة أن هذه البقايا، والمرتبطة بالنشاط الإنساني، كانت عملا فنيا يجب أن نفحصها على أساس من هذه القضية الثانية ولكن وبمجرد طرحها قد يبدوا الأمر ثانويا. وبالمنطق، قد يبدو أنه لا يجب الحديث عن الأنقاض كبقايا لمنتج لنشاط إنساني، ولو كان مبتورا من بقايا لها خصائصها الفنية. وعلى العكس إذا كانت هذه البقايا مفقودة كلية،فلن تعود المسألة جمالية بقدر ما هي تاريخية.

فمسألة الأنقاض، ومن وجهة نظر جمالية، لا يمكن إذا طرحها دون تناقض داخلي. ونجيب على الفور أن هذا التشدد قد يصل إلى أقصاه، لأنه رأى ومن وجهة نظر جمالية، أنه ليس مضطرين أن نحدد الصورة الافتراضية للأنقاض. وبنفس منهج وجهة النظر التاريخية، لأنه اعتبر أنقاضا، من وجهة نظر جمالية، كل بقايا عمل فني، لا يمكن أن نعيدها إلى وحدتها الفعلية دون أن يتحول العمل إلى نسخة أو تزوير له وقد يصبح من العبث أن نصر على اقتراب أفضل، في إطار (كل حالة لها إنفرادها وخصوصيتها كما في الأعمال الفنية) أنه لا يمكن أن نفكر في التحول من الحكم على الكيفية إلى الحكم على الكمية .

ولكن مفهوم الأنقاض من وجهة نظر براندي الفنية يفرض تعقيدات لا يمكن أن نتخطاها: فهو يفترض إمكانية أن تشكل الأنقاض جزءا من تجمع خاص أثري أو طبيعي أو أيضا أنها تحدد خاصية معينة لإحدى المناطق وهذا الأمر الذي يبدو استثناء تجريبيا وعرضيا لا يمثل، في حقيقة الأمر جزءا منها ذلك لأن تحديد المفهوم السلبي للأنقاض بوصفها آثارا لعمل فني لا يمكن أن يعيدها إلى وحدتها الفعلية، يتعارض مع المفهوم الإيجابي لها والقائل بعدم إمكانية إعادتها إلى وحدتها الفعلية، ولكنه يربطها بعمل فني آخر تستقي منه صفات مكانية خاصة، وعن طريقه تفرض عملا آخر؛ أو بصورة أخرى، تتبنى لنفسها منطقة معينة من المنظر الطبيعي. وتوضيح حدود فعالية الأنقاض، في هذا المعنى، يمكن أن يكون بالغ الأهمية: بناء على المظهر السلبي

فالعمل المراد إنجازه للحفاظ عليها، سيتحقق فعليا، بمعنى أنه سيكون عملا تحفظيا شديد الالتزام كما هو الحال مع القضية التاريخية. بينما في حالة أن تكون الأنقاض ليست مجرد بقايا بل مرتبطة وبصفات إيجابية، مع شيء آخر، فقد نتساءل في هذا المجال إذا ما كان هذا الارتباط الأكثر حداثة، لا يجب أن يفوق ماعداه، وإذا ما كان نتيجة لذلك، وناظرين إلى هذه الصفات للمساحة الطبيعية سيجعلنا نقدمه على توقيرنا لهذه البقايا بوصفها أنقاضا ؟. لا نستطيع أن نقر بشرعية الاستبدال بنسخة، لا على المستوى التاريخي، ولا على المستوى الجمالي، ماعدا في الحالات التي كان فيها العمل المستبدل لا يملك سوى وظيفة العنصر المكمل، وليس له قيمة في حد ذاته.

7.الفضاء المكاني للعمل الفني:

وفي هذا الصدد، فإن اعتبار الحفائر كمرحلة مستقلة للأبحاث التاريخية، يمثل تقدما ضروريا في أعمال الترميم. ولكن يصبح من العبث أن نعتبرها مرحلة مستقلة يمكن أن يستغنى بها عن الترميم. فليس للحفائر أسبقية على الترميم. فهي لا تمثل سوى مرحلة سابقة للتحديث المطرد للعمل الفني، فيوعينا، وإليها يرجع الفضل في استخراجها من مدفنها. إذا، فهي ليست سوى مقدمة للترميم، الذي لن نستطيع أن نعتبره مرحلة ثانوية أو عارضة. وفهمنا للحفريات على هذا النحو، ليس المقصود منه عمل بحث تاريخي أو جمالي. فهذا عمل ينقصه الوعي. فالمسؤولية الاجتماعية والروحية لهذا العمل غاية في الخطورة، لأنه لا يمكن إنكار أن كلما هو مدفون، يجب أن نحميه بالحفاظ على الظروف التي أصبحت مستقرة، أفضل من أن يترك لحالة الكسر والتحطيم، والتي هي سمة الحفريات.

ورأى براندي أنه لا يشغلنا الآن تحليل هذه البنية الخاصة لوعينا التي كشفت لنفسها العمل الفني والذي سيشغلنا حاليا، يجب أولا بعد فحص مسألة الزمن في العمل الفني، أن ننتقل لمسألة الفضاء المكاني،لكي نحدد أي فضاء مكاني يجب إنقاذه بالترميم؛ وحدد ما قال: بالترميم وليس من خلاله.فالعمل الفني بصفته التصويرية يوصف من خلال الفضاء المكاني له. وهي أحد الشروط الخاصة لحقيقته النقية.

خاتمة:

يرى براندي أن العمل الفني يقبل الصيانة ككيانا ماديا ويمكن ترميمه في صورته فقط انطلاقا من مبدأ احترام أصالته وعليه فأن التعريف الوحيدة لعملية إعادة نسخ العمل الفني أو إعادة إنتاجه هي : (التزوير) ويمثل التعرف على القيم الجوهرية للعمل الفني لحظة البداية في عملية يمكن أن نحدد من خلالها ما يجب صيانته وكيفية ترميمه معا لاحترام الكامل للمادة و الصورة التي أسلمنا التاريخ عليها العمل الفني، وبالفعل تقر النظريات التي صاغها براندي أن تاريخ القطعة الفنية من الأمور الغير قابلة للاسترجاع، أو بعبارة أخرى فإن الحالة التاريخية التي وصلنا عليها عملا ما لا يمكن بل لا يجب أن يتم تغييرها إلا من خلال عمليات تدخل وترميم تحترم التغيرات والتحولات التي طرأت عليه مع مرور الزمن. ويقصد براندي بـ (الأداة الثقافية والتقنية) عملية الترميم، والتي يعني بها النشاط التقني والعلمي الذي يضمن بقاء العمل الفني ككيان مادي واستمرار القيم الجمالية التي يحملها. والتمييز الجوهري والأساسي هو بين الصورة والخامة . فالخامة التي شكلها العمل ليست هي الصورة، ولكن هي الدعامة التي سمحت للصورة أن تتشكل في وعينا، ومن هذا التحليل يتداعى البرهان التالي : نحن لا نرمم سوى الخامة. إنها وكما يشرح براندي، مكان وزمان الترميم. والصورة التي تكشفت نتيجة لحقيقة علمية تماما، تبرز من تأملنا لخامة معينة. ولكن الخامة التي ويفرض علينا الظرف التاريخي (وفقا لتعريف براندي) ضرورة العمل على الاحترام الكامل للشكل التاريخي للعمل الفني الذي ينتمي لسياق زمني مكاني لم يعد له وجود و الذي يجب أن يكون محل انتباه كل من يتعين عليه أن يحدد القيم التي وصلتنا من الماضي والتي يسعى إلي العمل على التواصل في تقديم نفس القيم لمن سيأتي من الأجيال مستقبلا. أما الظرف الجمالي للعمل الفني فيمثل مجموعة القيم الفنية التي يحملها العمل الفني والواقعة داخل إطار ما يطلق عليه براندي بـ(صورة العمل) والتي يجب أن تتم صيانتها مع احترام صورتها الأصلية دون محاولة العودة لشكل أصلي لم يعد موجودا، وهكذا لا يتوقف براندي عند حد مجرد تحليل فلسفي للطبيعة الجوهرية للعمل الفني بل يتجاوز ببحثه هذا الحد ليطرح تساؤلات حول ماهية الأداة الثقافية التقنية التي تسمح بصيانة العمل الفني. ويكمن جوهر العمل الفني– من وجهة نظر

براندي–في طبيعته (القطبية المزدوجة) التاريخية والجمالية ، والتي تجعل منه عملا متفردا بذاته لا يمكن نسخه ولا تقليده.

[*] - شيزاري براندي معماري ومختص في تاريخ الفن، وبمدينة سيينا بايطاليا سنة 1906 وبها توفي سنة 1988، اشتهر بنظرته ورؤيته المختلفة في مجال المحافظة والترميم للمعالم التاريخية والأثرية، والتي ميزها اعتماده على فلسفة الجمال والوجود.

[1] - .شيزاري براندي، **نظرية الترميم**، ترجمة حسن رفعت فرغل، المجلس الأعلى للآثار، المعهد العالي المركزي للترميم بروما،القاهرة، 2009.، ص 30

[2] - نفسه، ص 31

[**] - هي مدرسة أعطت للجمال تعريفا ظاهريا وقالت القيم الباطنية الغير مرئية تنعكس على ما نراه. لذلك لا يعترفون بتغيير المظهر الخارجي للقطعة الفنية لأنهم يعتبرون ذلك كذب، من أهم مؤطريها توماس أكويني.

[3] - شيزاري براندي، **مرجع سابق**، ص 48.

[***] - بلوتين، أحد منظري الفن والجمال في الفلسفة البونانية القديمة، واعتبر أن الجمال هو داخلي وليس المظهر الخارجي فقط

[4] - Denis (Guillenard) et Laroque (Claude), **Manuel de la conservation préventive gestion contrôle des collections,** Université paris, 2005. P 114.

[5] - PlenderlerLeith, H. J &Torraca, G**, Conservation of Stone in the Conservation of Cultural Prosperity,** UENSCO, 1995 p 68.

[6] - شيزاري براندي، **مرجع سابق**، ص 58.

[7] - **نفسه**، ص 63.

[8] - PHILIPOT, Paul, "**La restauration depuis 1945: naissance, discipline"**, Cahiers d'étude, **développement et problèmes d'une** ICOM , P 105.

[9] - CHETEKOEV, Alexandre, "**Histoire de la restauration", Monuments Historiques,** 1992. Paris. P 122

[10] - شيزاري براندي، **مرجع سابق**، ص68.

[11] - **نفسه**، ص 72.

[12] - Laurent Antoine**, Aspects théoriques de la restauration du patrimoine,** Edition Enssib, Paris, 2005, P163.