معمار القرن العشرين

دونيس شارب SHARP Dennis ترجمة مختار بن عياش

«إن ما نستوعبه للوهلة الأولى ويبقى ثابتًا في الميدان المعماري هو الأشكال، الخطوط والمناظر الجميلة» هينري روسال هيشكوك

ليس من اليسير تحديد اللحظة التي يمكن أن تكون نقطة انطلاق للدراسة في جوهر هذا الموضوع، خاصة ونحن نتقدم إلى فحص عصر تتغير فيه الأفكار والأساليب والأذواق بسرعة مذهلة.

بماذا يعرف معمار القرن العشرين؟ هل يختلف عما سبقه؟ في أي شيء يختلف؟ وماذا تعني عبارة: المعمار العصري ؟ وهل كان مفهومها العام في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يختلف عن مفهومها في القرن العشرين؟

المعمار العصري

لقد تكلفت باستقراء تاريخ المعمار في هذا القرن، فاجتهدت في اختيار النماذج ذات الأهمية القصوى في البناء من حيث النوعية وكذا تلك التي كان دورها مجددا في الميدان المعماري طيلة سبعين سنة خلت منذ بداية القرن، وقد استخدمت كلمة «عصري» كمرادف للطليعة لأن مفهومها قابل للاتساع تماما مثل العصرنة المعمارية.

وكلمة عصري يمكنها أن تسع عملية التطور الطفيلي لكثير من الحركات الغامضة من مثل: حركة تجديد «الباروك»، تجديد النزعة التحررية، ثم تجديد الحركة الجهوية؛ كما تسع هذه الكلمة أيضا أعمال أولئك المبدعين الفرادى من ذوي النزعة الفردانية.

إن ما لم يؤخذ بعين الاعتبار في دراستنا هذه هو المباني الإدواردية في إنجلترا والتي كانت رائعة الجمال لكن دون أن تؤدي مفهوما أو معنى معينا؛ وكذا كل ما له علاقة بهذه المباني في باقي القارة الأوروبية. وكذا ما يسمى بالنزعة الكلاسيكية المستحدثة على غير خلفية ثقافية والتي عملت الحكومات الفاشية على إحيائها كما تهمل هذه الدراسة كذلك تلك المبادرات المبعثرة لمعماريين رسميين ودوائر الأشغال العمومية في أنحاء مختلفة من العالم.

إذن، فالعمارات المعروضة في هذا الكتاب ليست بالضرورة أحسن ما أنجز في عصرها كله، ولا تلك التي استحوذت على قدر أكبر من الوصف والنقد، بل إنني أعتقد أن هذه الدراسة هي محاولة فريدة من نوعها تستهدف تسليط الضوء على عمليات جريئة كان هدفها تجديد أساليب الحياة وأنماطها وتقاليد

تعارف عليها الناس في الميدان المعماري، وفي هذا المنظور بقيت أتساءل عن مبررات عزل عمارات كان لها هذه الصفة الثورية عن انتمائها إلى القرن العشرين حتى ولو كانت قد بنيت في عام 1830، لأنها كانت توصف بالعصرية عند بنائها، وإذن فهي تختلف في تشكيلها عن معمار كل العصور السابقة؟

إن الأستاذ: «و.لوب» يجيبنا عن هذا التساؤل قائلا: «إن المعمار العصري هو كل معمار يمثل نمطا من أنماط المعمار، وهو أيضا كل معمار يجيب عن ماهيته. وهو أيضا كل ثورة معمارية تساعدنا على إيجاد تعريف جديد للمعمار».

إن عصريي العهد الفيكتوري كانوا يبحثون عن تغيير للنمط، أما تغيير التعريف فلم يفكروا فيه لأنه ببساطة يستلزم وقتا طويلا.

هيجان حقيقي

كان القرن التاسع عشر عهد تطور سريع، وانتشار لم يسبق له مثيل في كل ميادين النشاط الإنساني وكانت الأفكار الجديدة تنطلق من عقول المخترعين والصناعيين، الفلاسفة والفنانين كما تنطلق الشرارة من المحركات الكهربائية القديمة.

ونستطيع تتبع هذه المقاربة البسيطة لنكشف عن هذه الحقيقة: ففي الميدان الفني والمعماري يعتبر القرن التاسع عشر مرحلة كهروديناميكية، باعتبار أن بعض الطاقات التي تتأثر بتيار ما تتحرك باتجاه تحريك الطاقات الكامنة الأخرى. فالمعمار كان في «هيجان حقيقي»، إذ أن اتساع المعرفة في الأنماط القديمة جعل البنَّاء لا يلتزم في بنائه بما رسمه المهندس في المخطط، بل كل همِّه أن يصل إلى شكل يختلف تماما عما عرف، وكانت الحاجة إلى عمارات من طراز جديد كليا مثل محطات السكك الحديدية، مستشفيات، جامعات، وأحياء عمالية...

كانت حافزا للمعماريين أنفسهم لتعميق بحثهم في النمط والشكل والطريقة.. المرحلة الثانية من الحركة العصرية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر وقد اتجهت في ازدواج بين حرية الأفكار من جهة وشعور ثوري عام من جهة ثانية بعد أن تبين العدو في شكله الرجعي والاصطفائي(Eclectisme). وكان مؤكدا أن الذي يخرج منتصرا في هذه المعركة يكون بمثابة القطب لنظام جديد ولفن جديد ولإحساس جديد هو التطلع إلى عالم جديد. ومن أبطال هذا التجديد: ريسكان موريس داروين، وفرويد، وكذلك اختصاصيي البرغي والمحزق أمثال: «جوزيف باكستان» المهندس البارع صاحب قصر المعارض الزجاجي لعام 1851 في لندن و«بارلوف» مهندس محطة سانت برانكاس التي كانت تحتوي على قوس قطره في ذلك الوقت (1864) أكبر قطر في العالم، وكثيرون أولئك المخترعون الذين حولوا المعمار المتقوقع في أربعة جدران إلى بناء كله نور لأمكنة مفتوحة ومغامرات هيكلية جريئة، وهناك رواية شاعت عند كثير من المؤرخين المعماريين تقول: إن ظهور مواد جديدة قد أحدث شرخا معتبرا في معظم قطاع التنظيم.

والحقيقة أن معظم هذه المواد والتقنيات المستعملة حتى إلى وقت متأخر جدا من القرن العشرين كان معروفا من قبل، أما المواد التقليدية الأخرى كالخشب والحجارة والآجر والخرسانة فهي تعود إلى العصر القديم، وتبقى المادة التي لاذ بها المهندسون بثقة لا محدودة ثم إنهم استعملوها بشكل خارق هي بالطبع مادة الحديد المسكوب منه أو المُطرّق (Forgé).

تطويع الحديد

إن الحديد لم يكن مادة جديدة في حد ذاته، بل إن الطرق المستحدثة التي طوعته أكثر من أي وقت مضى جعلت منه بديلا عن الحجارة المنحوتة وعن الآجر، ولولا أن هذا الاهتمام المفرط بالحديد الذي تولى كبره مهندسو القرن التاسع عشر لكان المعمار العصري شيئا آخر. بيد أن هذا التطور في تطويع الحديد برز لقلة من المعماريين كواحد من الآفاق الجديدة. ومنهم «فيوليت لوديك» المعماري المنظر الموسوعة الفرنسي الذي تنبأ بإعادة (استعمال الحجارة بطرق عديدة أكثر اقتصادا من ذي قبل بل وأكثر عقلانية تماما مثل استعمال الحديد)، ولكنه لم يتمكن من رؤية ذلك كما كتب عنه «جون سومرسون» في مقال (بيوت سماوية): «إن عقلانية فيوليت لوديك لم تنجح إلا في تحسيس الإنجليز الذين حاولوا تحديد التجارب في الأنماط». وبعد أمد ليس ببعيد كان تأثير «فيوليت لوديك» و«أوتو، واقنير» المعماري النمساوي والهولندي «بيرلاج» والألماني الكلاسيكي «كارل فريديريك شينكل» كان تأثير هؤلاء ناجحا في خلق جو من النقاش وتبادل الآراء الذي ولد فيه المعمار العصري، هذه الشبكة المركبة من التأثيرات المترسبة أفرزت ما يسمى بحركة «الفن الجديد» الذي عاكس اتجاه الإيحاء الفرنسي لحركة نهاية القرن التي امتدت في أوروبا امتداد النار في الهشيم بعد عام 1885 ولم تأت حركة الفن الجديد بشيء خارق في التنظيم الفني بقدر ما كانت روحا تعبر بحرية مطلقة استجابة لمطالب روتينية بسيطة في الحياة اليومية.

أما المادة التي لا يستطيع نص معماري أن يتجاهلها فهي الخرسانة المسلحة التي وضعت لها اللمسات الأخيرة في التسعينات من القرن التاسع عشر، هذه المادة الأحادية العنصر، وغير الطبيعية والناتجة عن تزاوج الحديد الصلب مع الخرسانة أصبحت جاهزة للعمل بحكم مقدرتها على تحمل قوى الشد والضغط على السواء وهكذا اكتشف المعمار العصري شيئا فاق كل التخيلات، وبالفعل فالخرسانة المسلحة تحمل مواصفات الصلابة نفسها التي تحملها الحجارة مع ما تقدم من حلول لمشكل الوزن الميت، حيث إنها تملك خاصية التمدد شيئًا ما، إضافة إلى كونها اقتصادية.

وكان للبناء بالخرسانة المسلحة في معمار القرن العشرين تأثيرات عميقة في الشكل الخارجي للعمارات، فالمادة لها وجه كثيف لكنها تقاوم كل محاولة نحت أو إلصاق، بل على العكس من ذلك تعطي جدرانا ملساء عريضة تماما مثلما حلمت بها تنبؤات القرن الماضي. ولا تتطلب أشغالا تكميلية ويسهل حسابها كما أنها شديدة المقاومة للاحتراق.

في مواجهة التنميق

أسطورة أخرى تساند المعمار في تطلعه لتجاوز التنميق الذي تمتاز به مرحلة ما قبل الخرسانة المسلحة نجد تأكيدها في كتابات النظريين الأكثر حرية في الكتابة في ذلك الوقت كما في كتابات المعماريين المعاصرين والذين تلوا حركة الفن الجديد، فنجد على سبيل المثال المعماري الصحفي النمساوي «أدولف لوس» يعتبر التنميق جريمة، يأتي بعده المعماريون أمثال «والتيركروبيوس» و«لوكوربوزييه»، «أود» و«مياس فان دار روه» ليلغوا التنميق نهائيا من مشاريعهم ليستبدلوه بأنسجة وتركيبات وواجهات ومساحات بسيطة وكذلك باستعمال ألوان وأشكال هندسية محددة.

إن إعلان الحرب على التنميق قد تزامن مع إقصاء شكلانية الاصطفائية للأساليب المعمارية السابقة، وبكل تحديد كل البقايا التافهة الميالة إلى الرجعية التي ظهرت في أوروبا مع نهاية القرن الماضي.

إن مبررات العداء للتنميق تتأكد في التطلع المتزايد إلى حياة أكثر حرية تطلع تغذيه رغبة فنية عميقة في هيكلة أكثر صدقا وفي أحجام أوضح وأدق. لقد قام أقطاب هذه المدرسة الجديدة ببناء عمارات تعتبر نماذج نادرة بكمال المساحات. إن تأثيرها كان أشد إضلالا من أوائل الظهور المحتشم للأجسام العارية على خشبة المسرح.بعد سنوات قليلة ولمواجهة هذا المعمار الجديد «العاري» لأصحابه «لوس»، «هوفمان» و«لوكوربوزييه»، أثار الجمهور والنقاد ضده بعض الرفض دون أن ينتبهوا إلى أنه شكل جديد من التعبير المعماري يرتكز على غطاء بسيط من البناء، تركيب حركي للأجسام، تداخل الفضاءات وصلابة الجدران المحيطة.

في الماضي كان التنميق عملا زائدا يضع على الجدران المحيطة بالمبنى شكلا بديعا، وزوايا مقوسة، رغم بعض الانتقادات فإن هذا الماضي لم يعزل ولم يفقد مكانته من قبل المخترعين الجدد، ونجد مثلا: «هانز بولزيغ» يكتب عام 1906 قائلا: «إننا لا نستطيع تجاهل الماضي في حل مشاكل المعمار الحاضر»، وبصفة خاصة فيما يتعلق بضبط المسائل المعمارية.

في هذا المضمار لعب التنميق دورا بارزا في مراحل طويلة من الزمن في الماضي وكان له مبرر الوجود ولكنه اليوم لم يعد يملك ذلك المبرر ونحن نسقطه على المساحة ليحطم الوضوح العضوي للحل المعماري، حسب «بولزيق» ورفاقه فإن المعمار الحديث موجه لغاية موضوعية وليس فقط لغاية فنية، وتتميز بأفق معماري يعوزه فقط التعقيد الفني؛ في بدايات القرن جرت محاولات عديدة للتوفيق بين المعمار النظري والتطبيق الميداني له، وإذن لن يضيع هدرا تعميق النواحي النظرية المتعلقة بإحياء التراث الزاهي الذي يشهد اختبار الجدارة عند كل بداية لعقد من الزمن المتتابعة. وبطبيعة الحال فإننا في هذا الكتاب سوف نقتحم أرضية متحركة وبانفراد أجدني مندفعا للمغامرة والأمل يحدوني في تسليط الضوء على بعض المفاهيم الخاطئة المنتشرة في العامة أو في أوساط المعماريين وطلبة الهندسة المعمارية الذين لا

يزالون يتشبثون ببعض المفاهيم الغربية فيما يتعلق بالأسلوب. فنحن نأمل أن نعيدهم إلى الجادة، وفي الوقت نفسه نحاول الإجابة عن هذا التساؤل: هل المعمار فن أم علم؟ وبعدها نستطيع عبر استقراء المنجزات استخراج العبر اللازمة في هذا المجال. إن بعض العامة يقولون وهم يقومون بتفقد عمارة ما «لها شكل مربع، مستطيل، ذات هيكلة زاوية...» وبدون أثر لنغمة أو قيمة، أو أناقة أو رشاقة. «هذه العبارة وغيرها نجدها في افتتاحية جريدة من جرائدنا في السبعينات وهي تبدو في نظر بعض الملاحظين وصفا مقبولا للمعمار في المرحلة الحالية.

أهمية المظهر الجمالي

في كل الحالات يبقى المظهر الخارجي لمشروع ما هو الذي يؤخذ بعين الاعتبار. إنه لمن دواعي الأسف أن تهمل الأهمية الاجتماعية لبناية معينة والتطورات التقنية التي تضمنها وكل ما يكتنفها من مؤثرات على مستوى المحيط، كل هذا يدخل في الاعتبار في المحيط المعماري. وأنا على يقين من أن ما تمسه يد جاهل في عمارة يكون عميقا ومؤثرا أكثر مما قد يتصور أصحابها الذين رسموها، إن حب عمارة، أو النفور منها، قد يكون قرارا آنيا وسريعا حسب شعورنا بالقبول أو عدمه لشكلها الخارجي، لأن مظهرها له أثر سريع في نفس المشاهد وأن من يملك الخبرة اللازمة يمكنه أن يتصور التوزيع الداخلي لها وحتى وظيفتها، ولكنهم قليل أولئك الذين يخترقون مظهر عمارة غير عمومية لتبيان قيمتها المعمارية، إن معظم المشاهدين لا يأخذ بعين الاعتبار حتى وظيفتها.

لا نندهش لكون عدد هام من المعماريين الشباب يحاولون التخلص من المباني المتعددة الوظائف في مواقع محددة، رغم أن حياتنا الحضرية في حاجة إلى تقريب الوظائف حيث تساهم في ربط نشاطات الإنسان المختلفة بدلا من توزيعها على مواقع متباعدة مثلما يحدث الآن ومع الأسف فإن كل المحاولات في هذا الاتجاه بقيت في مستوى المشاريع البسيطة.

إن المعمار غالبا ما يخضع لمعايير ومطالب متداخلة كتكلفة القطع الأرضية مثلا. ومعظم المعماريين المحترفين يعملون حسب الطلب حيث يأتي الزبون. فردا أو هيئة إلى أحسن المعماريين ليصمم له ما يرجوه من بناء يريده تحفة معمارية بكل المقاييس، فيجد نفسه في مواجهة مشاكل عدة لا تخص الشكليات فحسب مثل: تناسب الأبعاد، المقياس، الترابط، بل أيضا في الجانب المالي والوظيفي والتوزيعي لهذا البناء.

إنها مسألة: حجم ومواد، وتتميمات وهيكل وصيانة وما إلى ذلك. وهذه النقاط نظرية في الأساس، وعندئذ فإن العلاقة التي تربطها بالجمال المعماري يجب أن تكون مبنية على قواعد مقبولة وواضحة.

ومن هذه العبارة «قواعد مقبولة «، إضافة إلى مشكلة النمط تكون المسألة في الجانب الفني من المعمار. ويبقى التحليل النمطي شيئا معقدا بسبب الموقف السلبي لأجيال كاملة من النظريين المعماريين

حينما اعتبروا الجانب الفني في المعمار شيئا زائدا بل غير مفيد.

هذا التلفيق الأعمى للمعمار الذي صار مبنيا على قاعدة- جلد على عظم- أو قاعدة مادة ووظيفة مع تجاهل كل النواحي الإبداعية والاجتماعية والذاتية غير مقبول البتة.

إن المعمار فن اجتماعي وطيد الصلة بحاجات الإنسان الأساسية والثقافية، وهو خلاصة الصلة الوثيقة بين الإنسان ومأواه.

إن الجانب الجمالي للمعمار ليس أقل شأنا من الجوانب الأخرى وهنا يمكن دون تردد تحميل المؤرخين مسؤولية انحراف الفنانين المحترفين الذين ساهموا في تصنيف المعمار ضمن شعبة فرعية من العلوم الطبيعية، فقد تحدثوا وهم يصفون المعمار عن الفروع والأجزاء والأنماط المصغرة وكأنه عبارة عن تركيب متناغم بالضوابط، فهل يعقل أن يكون المعمار أقل أهمية من بعض الفنون المحدودة بدعوى أنها أجمل؟

بيد أن هناك علامات تدل على وجود بعض التراجع في هذا المنظور وأن المؤرخين بدءوا يتجهون إلى طريقة أكثر عقلانية في التحليل على غرار ما يجري في اللسانيات وعلوم الإنسان وهي طرق مشهورة في الوقت الحالي مما سوف يحدث ثورة كبيرة على مستوى القيم والمفاهيم، ويبدو أنها سوف تطمس واحدا من أكبر السلبيات التي تتميز بها الدراسات التاريخية المعتمدة أساسا على التسلسل والتوالي.

وهذا لا ينفي وجوب توضيح بعض المسائل الأساسية المتعلقة بالجانب الجمالي فالرافدة الممتدة تحت الشرفة، إن هي إلا صور جامدة من حركات الإنسان. «هذه المحاكاة التي تربط بين الوظيفتين البشرية والمعمارية لم تكن غير مجدية إذا اعتبرنا المحاكاة بمعنى القدرة على إسقاط الذات في الشيء المركز فيه لفهمه فهما دقيقا «الشيء الذي يكشف عن الاستعداد الذهني للمشاهد وعن صحة الحسابات الذهنية التي هي وليدة نشاط الإنسان في الحياة. وهذا يتفق مع فكر «ت. و. هولم»، الذي يقول: «كل عمل فني نراه جميلا ناتج عن تجسيد للذة كانت تحدونا وإن قيمة شكل ما، تتمثل في شحنة الحياة التي نهبها لذلك المخطط أو لذلك الشكل «من البديهي إذن أن تكون فكرة المحاكاة من أنفس ما عند المنظرين المعماريين من النظريات وقد أخذ الإعجاب بهذه الفكرة بلباب «أوجيست أندل» حيث عرض المناظر الليبسانية (نسبة إلى ليبس الذي كان أستاذا له) في الأوساط الانفصالية الميونيخية على «جيوفري سكوت» هذا الرجل اللغز الآتي من بريطانيا والذي طبع سنة 1914 مقالة حول قصة الذوق تحت عنوان: «المعمار الإنساني The Architecture Humanism» هذا الكتاب ذو الخط الأنيق والأسلوب الأدبي الجميل يسقط الفكر المحاكاتي على المعمار.

لقد أثر على التفكير في مسألة معرفة ما إذا كانت العمارة يجب أن تعكس هيكلها أو شكلها الخارجي أو بالأحرى موقف المعماري على مستوى القيم الأخلاقية مثل: «الحقيقة، الجمال، الصدق» وبعبارة أدق على مستوى شخصيته والعاطفة التي تحدوه.

ومع الأسف بالنسبة لـ:«سكوت» فإن كثيرا من المعماريين اهتموا فيما بعد بقولبة المعمار في شكل آلي وفي نظرة ميكانيكية مؤيدة بذلك فكرة أن المعمار الكبير يجب أن يكون دقيقا ويقدم منتوجا محددا واضحا، هذا الاهتمام أثر بسرعة على المعاني الإنسانية.

ومن المفيد هنا أن نقارب بين آراء «سكوت» وآراء «إيندل» الذي كتب فجر هذا القرن يقول: «كثيرة هي الأشكال التي تمدنا بالمتعة، الأشكال العالية تمدنا بالمتعة في النظرة أفضل من الأشكال المنخفضة أو الممتدة لأنها تستمد قوتها من مركب العظموت لدى الطبقات المترفة، أما الأولى فهي تنم عن القوة والطاقة وأما الثانية فهي تقدم لنا حيوية وخفة. إن الخط المنحني يفترض قدرة كامنة أما الخط المستقيم فيعني السرعة الثاقبة.«إن الحيز والحجم اللذين يهتم بهما المثقفون كثيرا لم يكونا موجودين إلا بمفهوم الوظيفة في النظريات المبنية على المحاكاة، بيد أنه في آخر العشرية الأولى من هذا القرن اتجه التفكير نحو إدراك حقيقة هامة هي تداخل هذه المفاهيم الثلاثة: الوظيفة، الحيز، الحجم على المستوى الشكلي في فكرة قريبة مما أطلقه عليه «بول زوكار» اسم محاكاة حركية، إن أسس هذه الفكرة- المحاكاة- قد ذكرت في كتاب «Théory and disign in the first machin age» الذي ظهر سنة 1960 لصاحبه «رينز بينهام» حيث يلاحظ فيه الانصهار المستمر في تطويع الفكر المعماري الحديث لفكرة المحاكاة مع الأفكار الأكاديمية الفرنسية التي تتحدث آنذاك عن الحجم المحسوس، نحو تنظيم أكثر عصرنة للحيز في شكل ثلاثي الأبعاد بحيث نستطيع حسابه وتفصيله دون المساس بوحدة حيزه وتنظيمه خاصة على أساس تركيب جيد صاحبه الفكر الأكاديمي الفرنسي الذي يتزعمه «بلونك وقاديت».

إن هذا يعني أن الدراسة التي تهدف إلى تنظيم حيز معماري معتمد على الأبعاد الثلاثة كي يعطي نتيجة أضمن وأحسن من أن يكون معتمدا على بعدين ممثلا في رسم المخططات واللوحات دون معاينة الدارس لوحدة الشكل واستمراريته. هناك نظرية أخرى تختلف عن نظرية المحاكاة، ولكن لها علاقة وثيقة بها، وهي نظرية الإحساس أو الحدسية حيث تعرف الفن بكونه عبارة عن ترجمة الإحساس عن خيال مجرد لكنه حي. وصاحب هذه الفكرة هو «بن ديتوكروس«لكن الذي عمل على تطوير هذه الفكرة هو «و.ج كولينود». منظر كمبريدج والذي نزع عنه بعد ذلك وكان هذا التغيير مهما للغاية، إذ أدرك «كولينود» أن الفن لا يمكن أن يتحدد في نشاط واحد من التصور، فالفنان هو ذلك الإنسان الذي يعبر عن المعاناة والآلام التي يتعرض لها الآخرون ولا يستطيعون ترجمتها بالكلمات، والفن هو الساعي الأمين لنقل الأحاسيس، وصهر المعاني الجمالية في صور فردية وهذا ما يؤدي طبعا إلى المغزى العميق لكلمة «الصورة»، هذا المفهوم الذي ترجمه الفيلسوف الأمريكي «سوزان لونجز«عن الموسيقى والفن المعماري كشكل تركيبي ينبغي أن يتحول إلى صورة مستقلة بذاتها قادرة على التعبير عن الشعور وليس فقط أن تحفزه.

مسألة الطراز

العمارة.. هذا الشيء الذي بناه الإنسان ككل عمل فني متعلق بعبقرية من خطط له وبحجم المعلومات المتوفرة لديه. وهي مرتبطة أيضا بتقنيات البناء والقيم الفنية لعصره. فقد يستطيع مهندس معماري عليل أن يقنعنا نظريا بسلامة منتهجه الفني، ولكنه سرعان ما يتلاشى أمام الصعوبات الجمة التي يلقاها وهو يحاول تنفيذها في أرض الواقع مخالفا كل القواعد التقنية المعروفة في البناء. وعندما يحكم المؤرخ على قيمة عمارة ما يجد نفسه مرغما على دراسة العلاقة بينها وبين الإنجازات السابقة واللاحقة لها وتحديد الوسط الحضاري الذي أقيمت فيه. ومن هنا يمكن القيام بتحليل أوسع بخرق كل الحدود الوطنية وجمع خليط الأفكار وحينئذ يعبر عن النمط بهذه الصفات المعروفة بسهولة في كل عمل معماري أو في مجموعة من الأعمال والمنجزات.

لقد سبق للخبراء أن وضعوا للحركة المعمارية المعاصرة تسميات مختلفة وتقسيمات نظرية عديدة فمنها: النمط العلمي، التعبيرية، البساطة، البنائية، المستقبلية، الوظيفية... الخ، هذه التسميات يمكن أن تكون صحيحة، وقد أشير إليها في طيات هذا الكتاب، ولكنه سوف تكون مغالطة إذا وجدنا في هذا الكتاب شيئا آخر غير التصنيف المناسب بالنظر إلى المميزات الشكلية لإنجاز فردي ما أو لصنف من الأصناف. إننا نركز على استعمالنا المصطلح «نمط» آملين في إيضاح أوجه التناسب بين مختلف العمارات وتحديد الخصائص المشتركة لعديد الفنيين فرادى ومجتمعين، وفي هذا الإطار نستوثق بالتعريف المختصر: «ماير شابيرو» الذي يقول: «الشكل الثابت وعموما العناصر الثابتة، أي الصفات أو التعابير الثابتة في فن شخص أو مجموعة، وخاصة في نظام مركب من الأشكال ذات عمق منطقي، هذا الثابت نتعرف به على شخصية الفنان واتجاهه الفكري والأدبي».

ويقول أحد الأدباء وهو يعرف النمط: «إن النمط (أو الأسلوب) الحقيقي لا بد أن يكون لازما (لا يتعدى لغيره) ولذلك يبدو أن الذاتية ضرورية جدا في تحديد الأسلوب الأدبي والنمط المعماري، ومعمار هذا القرن يؤكد هذا، إن (ذاتيات) بعض المبدعين المنظرين هي التي أبرزت الأنماط الجديدة. في المرحلة نفسها كان الموقف الأكاديمي الفرنسي الذي نضمه إلى وجهة نظر مدرسة «الفنون الجميلة» في ميدان العمل الفني يمثل التيار ذي التأثير القوي جدا سواء على وجهات نظر المعماريين أم النقاد، لكن مع هذا فقد وقعت تحولات فكرية هامة وتغيير في النظرية مما لم يكن لها علاقة بأي مفهوم شكلي، وهذه التحولات مصدرها نشاط عدد قليل من الأشخاص درجوا في أحضان حركة الفن الجديد.

في فرنسا كان التعليم الأكاديمي ممثلا في مدرسة «الفنون الجميلة»، والاهتمام العقلاني المنصب على الهياكل كما يشهد بذلك «أوجست شوازي» في كتابه «التاريخ» حيث كان موطدا إلى مرحلة متقدمة جدا من هذا القرن العشرين.

عرف المعماري الإنجليزي «ألان كولكوهون» وجهة نظر مدرسة الفنون الجميلة بأنها مبنية على مبادئ تنظيم المستوى السطحي، وتركيب الشكل الذي تعود قواعده إلى نظرية التجاوب البسيكولوجي الذي ظهر في القرن الثامن عشر الميلادي وكذلك إلى الاقتداء بالحضارات القديمة التي تعتني بها هذه المدارس كثيرا.

المدرسة الباريسية

سوف يكون مملا استعراض نفوذ المدرسة الفنية الباريسية وتفرعاتها التي وصلت تقريبا إلى كل المعاهد التي تدرس المعمار، لكنني أريد هنا أن أؤكد بأن المعمار الجديد قد نشأ مما أسماه «كولكوهون» «انفصاما» بين التعليم الأكاديمي والتقنيات الجديدة، وتقنيات الهياكل البنائية المحطمة لكل القيود، إضافة إلى الوعي الذي انتشر أخيرا. ومن النتائج المباشرة لهذا الانفصام اتساع الهوة بين النظري والتطبيقي، هذا الانفصام لم يجد له تقاربا إلا في العشرية الثالثة من هذا القرن حيث قبلت فكرة الجمال الوظيفي على المستوى العالمي، وقد برزت بصورة واضحة في ألمانيا أين كانت المفاهيم النظرية المبدئية فجر هذا القرن تبدو مناهضة للتيارات الفنية والمعمارية الرئيسة، وكان «أوجيست إيندل» الذي سبقت الإشارة إليه من القلائل الذين استطاعوا أن يوفقوا بين المفاهيم النظرية والتطبيقية الحقيقية. لقد كان موقفه فريدا من نوعه في مقال نشرته له مجلة: journal of the society of architectural Historians «أي يومية مجتمع المؤرخين المعمارية» عام 1951.

ويبينه «بول زوكلر» بأن الجمالية المعمارية الحديثة قد تبلورت بصفة براغماتية بعد نجاح بعض التجارب العلمية، وههنا تبدو هشاشة ما يسمى بالحركة الحديثة، فنظرية اجتماعية وظيفية تنشأ على هذا الأساس، يجب أن تنهار، وبشكل غريب غامر المعماريون بأنفسهم على قاعدة غير مستقرة من اتجاهات الحداثة (الموضة).

لا أريد أن أقول بأن حركة الوظيفة المادية لم تكن قادرة على تكوين معماريين بارعين، إن هذا خطأ جسيم ولكن الأعمال نفسها تميل إلى التأكيد بأنه لم يكن هناك إدراك لغايات ومفاهيم المعمار الحديث بغض النظر عن أعمال بعض المعماريين الذين يشكلون بحق الطليعة، ومنهم: «لوس، كروبيوس، لوكوربوزييه، مياس فان دارروه، مونديلسون ثم، دويكار، ريتفيلد، أود وسطام». وحيث لم يدرك الآخرون من المجموعة من الأفكار والمفاهيم الجديدة غير هيكل عظمي، ولم يقدموا غير عظام نخرة من الأعمال المزورة.

الإشكالية المزدوجة الحقيقية تكمن في الجدلية القائمة بين القاعدة التقنية الاجتماعية الوظيفية التي أطراها «أدوولف لوس» وتبناها «لوكوربوزيية» من جهة، واهتمام النظريين بالحيز والشكل، للشكل المحسوس والشكل الحقيقي، وكذا بتطور الحيز من جهة ثانية. ورغم هذا الاختلاف حول المنطلقات الأساسية إلا أن المعماريين النظريين والمنفذين قد تحالفوا ضد الخطر المشترك المتمثل في التيار المتراجع

والاصطفائي الذي ظهر في القرن التاسع عشر، لقد شدت اهتمام النظريين بتلك الخصائص الفنية للحيز، والشكل ومظهرهما بينما يهتم المعماريون بالشكل وبالمواد، بالجانب التقني والوظيفي. ولتسليط الضوء على هذا التباين في وجهات النظر يجب التذكير بأنه بين نظريات «شمار صوف» الأقل ذيوعا، تلك التي تتحدث عن الشكل الخاضع للغاية التي يقصدها الصائغ أو الوظيفة التي يكتنفها المبنى، هذه النظرية تؤيد الغاية المقصودة من طرف المعماريين المنفذين حتى ولو أن المعماريين المنفذين هنا حسب «زوكار» يشعرون بنوع من الارتياح ما دامت الغايات يمكن التعبير عنها وظيفيا في المخطط العام وتنقل فقط إلى الواجهة، بينما تمسك «تشمار صوف» بكون العامل الحاسم يبقى صياغة الحيز في حد ذاته، يريدون أن يقولوا بأن تنظيم السطح لا يعني شيئا آخر غير تفاعل طبيعي لنشاط الإنسان بالأرض.

المفهوم الفني للحيز

قبل فترة الجمود التي سببتها الحرب العالمية الأولى، تساءل المنظرون عن المفهوم الفني للحيز والشكل (الحيز الخارجي، الحيز الداخلي). ونقاط التقائهما بناء على الخاصية الرمزية وخاصية التفرع في العلوم والمجالات المختلفة، هاتان الخاصيتان اللتان تختص بهما الهندسة المعمارية كعلم من العلوم.

في الفترة نفسها يطلع علينا الأمريكي: «فرانك لويد أورايت «بصياغته فيما أسماه: «تذويب الحيز الداخلي في الحيز الخارجي «وكثرت هذه الأفكار التي يتحدث عنها «أورايت «حتى انقضت الحرب العالمية مباشرة، جاء «مياس فان داروه «ليخرج علينا بالاتجاه نحو البساطة، لقد أراد «مياس» من ذلك الصفاء الكلاسيكي بعد ذلك من إنجازاته وانتقاداته الساخرة التي كان من بينها: «الناقص هو الزائد « ! تعليقا على أفكار «أورايت «فاضطر هذا الأخير بعد ذلك إلى التوصل إلى فكرة البساطة العضوية «. وهناك منظرون آخرون ألمان مهتمون بالمعمار يهملون تماما أية علاقة تخمينية للوظيفة على الشكل المعماري، «ليوبولد زيقلار«تقدم بنظرية تنتقل بطابع المبنى إلى أدنى حد من العناصر الهيكلية، ولقد سبَح المنُظّرون في مختلف جهات ومستويات الفن المعماري مع اعتبار المعمار تارة كحيز وتارة كحجم، وطورا يجمعون بينهما، وهذه الأصناف انقسمت لتعبر في الأخير عن رأي شخصي متفق عموما مع تعريف خاص ومقبول.

كثير من معماريي العشرينات يعتبرون الحيز الداخلي والحجم (الذي يعني الحيز الداخلي والخارجي) هو نفسه الحيز الخارجي بصفة عامة.

من هذه الخلاصة يبدو أن المنظرين اتفقوا بشكل عام من أجل تقزيم التعبير بالوظيفة، وتسليط الضوء خاصة على الأسلوب الحيزي والرمزي.

أما المعماري الميداني فهو يعبر عن وظيفة العمارة بشكل مواجهتها وكانت مساهمته حاسمة في بناء جديد للمجال على أساس الرمزية وعلى فكرة الآلة.

وقبل عام 1925 كان المعمار قد هضم مختلف المؤثرات الخارجية قبل الاكتشافات التقنية الجديدة، الدراسات الحيزية للمنظرين والفنانين التشكيليين، والنظريات العلمية الحديثة والمواقف التفاؤلية لهذه الحقبة التعبيرية الخاصة بها. لقد كان اختيارها واضحا موافقا لطموحات الذين يدافعون عن الوظيفة، إن أقطاب الحركة المعاصرة قد هضموا جيدا الفكرة التشكيلية للتداخل والتنظيم الحيزي لمبتدئي مجموعة «ستيجل» ومبادئ «أورايت» حول الحيز الداخلي والخارجي فقد أنشأوا معمارا يرتكز على الأبعاد الثلاثة ومتحررا من المبادئ الملزمة له.

إن المفاهيم الأكاديمية المتعلقة بالحجم والحيز كانت وما زالت تلعب دورا هاما في وجهة النظر العقلانية، تلك التي تشهد عليها أعمال «لوكوربوزييه»،«كروبيوس» و«مياس»، لكن هذه الاعتبارات الفنية قد طغى عليها انشغال عن التنظيم الوظيفي على المخطط وكذلك طغيان ما يمكن اعتباره توسعا بصريا لتماثل آلي أو فني للآلة، وهذا لا يعني إلا كون المعارضين يريدون أن يجعلوا من الآلة البسيطة مبنى ضخما بمضاعفة مقاساتها مع صياغته بالمقاس والشكل المناسبين، وباستعمال دقيق للمنتجات التكنولوجية الجديدة. إلى جانب هذا عرفت السنوات الأولى للعشرية الثالثة (1920) إنجازات ذات نبرة تكعيبية ومستقبلية بشكل محدود خاصة في العمارات السكنية.

محاولات للتصويب

لقد كانت أكثر من محاولة لإلحاق بعض العناصر التزيينة الفنية إلى المعمار، وإن كانت بعض المشاريع المنجزة في تشيكوسلوفاكيا، بولونيا، وحتى في الدانمرك التي كانت تتباهى بهندسة جافة متوسطية لم تؤد في النهاية إلا إلى أشكال سخيفة ميتة، مخالفة حتى لتقاليد وأعراف هذه البلدان، وقد احتج «سيغفريد جيديون» لصالح الظاهرة التكعيبية في كتابه: Space Time and Architectur أي «الحيز، الزمن والمعمار» عندما قال: «إن الطريقة التي يقدم بها التكعيبيون العلاقات الحيزية قد أثمرت مبادئ مرنة للأسلوب النظري الحالي» . احتجاجه هذا انبنى كما يبدو على كون «لوكوربوزييه» قد انضم إلى «أوزنفون» و«ديرمي» سنة 1917 من أجل إكمال شكلهم التكعيبي الصارم الذي دشن الصفائية «Purisme» «جيديون «الفرنسي الأصل كان يقول «الصفائية هي كل ما يقرب من أهداف التكعيبية، وفي الوقت ذاته من المعمار» وهذه ليست إلا نصف الحقيقة، لأن «لوكور بوزييه» و«اوزونفون» كانا مجددين في الفن التشكيلي أما التكعيب الفرنسي فلم يكن له إلا أشياء مشتركة محدودة مع المعمار ومع الأشكال المعمارية التي أشار إليها «جيديون» ومؤرخون آخرون.

بالنسبة للمجموعة الهولندية الستيجلية (نسبة إلى ستيجل) فإن التكعيبي كان حسب «هـ.ل.ك جافي» المرحلة الأهم في تطور المعمار، أما «فان ديسبورع» فإنه يعتبرها منعطفا حاسما في التقدم، ولا شك، في ذلك لأن التكعيب يرفع إلى الصف الأول عناصره التي لم تكن تأتي سوى في الصف الثاني من الفن التشكيلي من حيث الأهمية مثل:

لعبة المساحات في التصميم (المخطط)، اللون، والتناسب، ويواصل «جانيه» قائلا: «إن إعادة الاعتبار لهذه الميزات المرنة في عناصر أساسية هي في الواقع المعبر الرئيس والوحيد عن العلاقات» وهذا يمكن تطبيقه أيضا على المعمار. «فان ديسبورغ» أنشأ واجهته المنفتحة المشهورة لمنزل على شكل نظام من العلاقات بين المستويات العمودية والأفقية حيث، الحيز مقسم ومقولب ومنقول خلال وفوق مساحات التصميم. هذا الإنشاء النظري نقله إلى الواقع كما في منزل السيدة: شرويدر، الذي أنجزه عام 1924 ريتفيلد، حيث تنميق «دي ستيجل» أخذ مغزى لم يعرف من قبل في لوحات مسطحة ثنائية الأبعاد من الفن التشكيلي، والرسم، وهنا نظام جديد متكامل في ذاته معاصر في مخبره ومظهره يبرز قدرة المعماري على خلق مفردات دقيقة مستقلة وخاصة بعصره.

وبعد عام 1927 سلط الاتجاه النفعي للحركة الوظيفية العالمية الضوء أيضا على نظام الزاوية القائمة ذات الحواف الحادة، لتتوافق مع ما توصلت إليه تكنولوجيا العصر وأن الفكرة التي ذهب إليها كانت منسجمة مع وجهة نظر «برينو طوط» الذي قال: «الضرورة هي أحسن محرض للنشاط الإبداعي».

وإلى غاية الخمسينات، شهد العالم كله انطلاقة حقيقية في مجال البناء، وتزايدت دراسة معمار الضرورة، لأن الحرب العالمية الثانية قد أحيت من جديد فضائل المنفعة، وشجعت التقشف إثر الدمار الشامل والخسائر الفادحة في الأرواح البشرية، مع التركيز التلقائي على تكنولوجيا الدمار، المعمار في هذا الجو لا يمكن أن يلعب دوره في المجتمع إلا إذا غذى عقل الإنسان بالثقافة في أمة وقت السلم، وقد عرف العالم تغيرات كثيرة منذ الخمسينات لم يجد فيه المعمار مكانا وثيرا في خريطة التطورات، فإذا كان النصف الأول من القرن العشرين قد عرف توافقا بين المعمار وزمانه، وإذا كانت الاتجاهات الفنية قد ارتسمت ثم عادت فارتسمت، فإن النصف الثاني عرف وضعية أكثر فوضوية. بيد أن هناك تحسنا في الوعي وسط المعماريين تجاه البعد الاجتماعي لأعمالهم، ليتحول الانشغال عما أسماه «نيرفي» العواطف المتميزة لزمننا» إلى أشكال رضي بها الجميع.

المعمار في هذه الحالة ليس له هدف واحد، والمعماري نفسه لا يمكن أن يلتزم ميثاقا معينا، وهو في الأخير يتقاسم مسؤولية الإبداع مع المجتمع الذي ينشط فيه، ويعتبر إنتاجه انعكاسا لتطور حاجات وقيم، وثوابت هذا المجتمع نفسه.

- ❖ العناوين الفرعية من وضع التحرير.
- ❖ المقال الأصلي من كتاب:

HISTOIRE VISUELLE DE L'ARCHITECTURE DU 20EME SIECLE
Dennis Sharp