ما بعد الحداثة في العمارة العربية والإسلامية
/مقاربة نقدية/

الملخص

تطرق النقد والتنظير في السنين الأخيرة إلى مسألة الحداثة ومابعد الحداثة واختلفت الآراء حتى أصبح المصطلحين مبهمين يحتاجان إلى تفسير. وقد حفل القرن العشرين بالحوارات حول مسألة التراث والتجديد والتطوير والحداثة، وقد تأثر المفكرون والمعماريون العرب بمصطلحات المستعمرين الفرنسيين والإنكليز للبلاد العربية بعدما كان رواد التنوير في القرن التاسع عشر أوردوا مصطلحات جديدة حول التراث.

ثم دخلت التأثيرات السياسية والأيديولوجية على البلاد العربية والإسلامية عند عرض تاريخ الحركة الحديثة في العمارة. وقد توطد مصطلح "الحديث" بعد صدور كتاب أوتو فاغنر. وقد انفصلت الحداثة المعمارية نهائياً عن لغة العمارة المعهودة التي عبرت عن الإنسان. وقد بقيت الحداثة بدون لغة وبدون هوية – لأن اللغة هي المعبر عن الهوية– حيث تم التعويض بالحوافز الصناعية وتناسى النقاد المحليون أن دائرة الهوية القومية تحوي ضمنها السياسة والاقتصاد والمجتمع والثقافة والفن والعمارة والعمران. واستمر الجدل بين مؤيدي التكنولوجيا وأنصار التراث ومنهم حسن فتحي ورفعة الجادرجي وراسم بدران في عصر التكنولوجيا والازدهار الاقتصادي وظهر التنظير المدافع عن التقاليد العربية والإسلامية مع تفسير ظاهرة التخصص والمكننة والفكر المعماري واستراتيجيات توسع المدن مع توضيح أمثلة من عمارة الغربيين على الأرض العربية.

1- مقدمة :

جرت في السنوات الأخيرة في مجال التنظير للفنون والثقافة والأدب، حوارات وندوات. حيث كتب الكثير عن التراث و الحداثة وما بعد الحداثة. وبقيت أغلب هذه الحوارات دون نتائج ذات أهمية فعلية لثقافتنا في المجالات المختلفة. هذا وقد يظنّ البعض أننا لم ندخل بعد الحداثة حتى نناقش ما بعد الحداثة. حيث إننا بخلاف الغرب نناقش مسائل فيها من الترف الفكري أكثر مما هو يمسُّ عالمنا المضطرب.

وإذا استطعنا وضع النقاط على الحروف وتعرّف الحداثة ثمّ ما بعد الحداثة، فكأننا وصلنا إلى نتائجها فكرياً. فبداية المشكلة تكمن في صعوبة تحديد معنى المصطلحين، وأنه هناك تفاوت هائل بين التعريفات التي صاغها مفكروها الغربيون.إذا كنّا متفائلين فإننا نحيط بجميع الأفكار والآراء، ثمّ نذهب إلى التصميم والتطبيق بصيغنا المحلية لتبقى تلك الأفكار والفلسفات خلفية لإبداعاتنا.

لكن المسألة من بدايتها لم تكن بهذه البساطة منذ عهد بعيد، إلا أننا اليوم ونحن نواجه العولمة مدهوشين لما يجري حولنا، اقتضى الأمر أن نعود إلى دراسة أشكال التطور الثقافي والاقتصادي والسياسي.

ولم تتعمق معظم الدراسات في مسألة ما بعد الحداثة في مجال فن العمارة ولم تضع النقاط الحروف بحيث تحدد مكامن الحداثة والتطوير الطارئ على المنجزات المعمارية في المنطقة العربية الإسلامية.

2- أهمية البحث وأهدافه :

لقد كان القرن العشرين يمثل مرحلة مليئة بالأحداث التاريخية. ففي العالم العربي تعرضت البلاد العربية لظروف تاريخية صعبة.حيث وقعت تحت نير

الاستعمار الفرنسي والإنكليزي والإيطالي لسنوات طويلة. وبعد حصول هذه البلاد على استقلالها، بقيت عرضةً لمتغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مختلفة. وبقيت تأثيرات الاستعمار منذ المرحلة العثمانية حتى فترة غير بعيدة تتجاذب الصراع الفكري والثقافي في اتجاهات مختلفة، بعضها تصلف تحت عنوان تأييد التراث والأفكار السلفية ثمّ القومية، وبعضها الأخر اعتمد على مفاهيم التجديد والتطوير والحداثة.

ولأن المجتمع العربي من المجتمعات التقليدية في شريحته العريضة وكان يحكمها الفقر والتخلف باتت حاجة البلاد إلى الاستعانة بالقدرات الخارجية و مسألة الاستقدام والتأثر بالتيارات الآتية من الغرب أمراً سهلاً ومألوفاً. وقد ساهم أكثر من جيل من الدارسين في الغرب في عملية نقل الأفكار والنظريات والأساليب المختلفة في الثقافة عامة وفي الفن والعمارة خاصة. حيث أصبح مفهوم التجديد والتغيير والمعاصرة أمراً سائغاً ومبرراً لحاجتنا إلى التقنية والخبرة. وسعى المنظّرون إلى تغطية الحاجة إلى السكن والعمران بسبب تزايد السكان المفرط وبقاء البلاد في المراحل السابقة مهملة. فالأحداث التاريخية من حروب وثورات جعلتنا ننظر إلى الآخر ونقتدي بالقدرات الموجودة في البلاد الغربية، بالإضافة إلى الحاجة لأنواعٍ جديدةٍ من الوظائف المعمارية والعمرانية، مثل المدارس والمشافي والمؤسسات الإدارية والثقافية والترفيهية والحاجة إلى التخطيط المديني الحديث.

ونعتقد هنا أن التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتعمق في الفكر الفلسفي لدى المنظرين والنقاشات والجدالات العميقة في مرحلة تاريخية قلقة أدت إلى خلق القاعدة التي مهدت الى تفاعل المعماريين مع المؤثرات الغربية والمؤثرات المحلية ونعطي في بحثنا الخطوط الرئيسية التي تقود الى فهم واضح لمسألة ما بعد الحداثة في بلادنا لما فيها من غموض ولغط، ونضع النقاط الرئيسية التي تقودنا الى فهم وتمييز الابداع المحلي الاصيل عن الصيغ والأشكال المعمارية الوافدة رغم تمسك البعض بميولهم المتناقضة بين التراث بالقيمة الحرفية المتكررة والتراث الحي

المتجدد.ونتداول في بحثنا المصطلحات المختلفة المترافقة مع المراحل التاريخية الحديثة .

فقد تناول جيل من المفكرين والمثقفين والفنانين والمعماريين للمرة الأولى مصطلحات ظهرت بعد الحملة الفرنسية على مصر وفي مراحل الاستعمار الفرنسي والإنكليزي في سورية ولبنان والعراق.

من تلك المصطلحات والمفاهيم مفهوم (التجديد) الذي تحدث عنه الدكتور حسن حنفي في كتابه "التراث والتجديد"[1] واستخدمه آخرون ،حتى تطور إلى مفهوم (المعاصرة والحداثة)، ثم ظهر مفهوم (ما بعد الحداثة) الصادر والمنبثق عن نظرية اختلفت معها اختلافاً فتطورت أفكارها لكي تستوعب وتحتوي المحلية والتراثية المتطورة والمتقابلة أمام الأفكار والأيديولوجيات الشائعة في البلاد العربية سياسياً مثل الأفكار الاشتراكية وغيرها.

ومنذ القرن التاسع عشر أصبح رواد التنوير والنهضة العربية يتحدثون بمصطلحات جديدة إلى جانب مصطلح التراث، الذي أصبح موضع نقاش طويل في أواسط القرن العشرين، حتى أصبح مفهومه عند العرب أكثر ليونة وتجديدية. وحدا الأمر بالبعض أن أدرج مفهوم التراث كأساس إيديولوجي للعديد من الأحزاب العربية، حتى أصبح هذا المفهوم يأتي جنباً إلى جنب مع المعاصرة. وقد ذكر الفيلسوف السوري "طيب تيزيني" في كتابه **من التراث إلى الثورة** "أن المعاصرة تأتي بتوجيه من جهة مؤثرة وفاعلة مثل الدولة والأحزاب الكبرى ..... إلخ"[2].

وقد نشأ جيلٌ من المعماريين والفنانين والمثقفين الذين تحدثوا عن الأصالة والتراث كخلفية لإنجازاتهم الإبداعية نتيجة لمرحلة عودة الوعي وشمولية الفكر الإيديولوجي القائل بمواجهة الاستعمار والتخلف بالوعي والثقافة والعمل الموحد. وفي هذه المرحلة ظهر بعض المعماريين العرب أنصار التراث أمثال "حسن فتحي" و"رفعة الجادرجي" .

أما في البلاد الإسلامية خاصة المحيطة بالشرق الأوسط فلم تكن الحال بأفضل مما نحن عليه، فالتجربة التاريخية شبيهة بما حصل في مصر وشمال أفريقيا وسوريا

والعراق. فقد كانت الهند و الباكستان وبنغلادش وكذلك إيران تحت الاستعمار الإنكليزي. وما أن رحل الإنكليز حتى نشبت الحروب الانفصالية والخلافات على رسم الحدود وما إلى ذلك من مشاكل مشابهة. ظهر في تلك المرحلة مفكرون نادوا بمناهضة الاستعمار والتخلف والتمسك بالقيم والمبادئ الوطنية والقومية والتراثية.

نجد أنفسنا في مسألة ما بعد الحداثة في البلاد العربية والإسلامية شهود عيان على تشكلها وظهورها فازدهارها. علماً أننا قد نكون مشاركين بها بشكلٍ مباشر أو غير مباشر، لأن تطلعاتنا النقدية وقراءاتنا للواقع الثقافي بشكلٍ واعٍ يسمح لنا بالوقوف موقفاً جاداً في مرحلة نعيش فيها أحداثاً مؤلمة تهدد كياننا الوطني والقومي بعودة الاستعمار التقليدي مرةً أخرى إلى المنطقة بل وتبادر مبادرات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية تمهيداً لأعمالها العسكرية. وأستشهد هنا بما تؤديه العولمة من أدوارٍ مبطّنة وآخرها أن الولايات المتحدة تزمع أنّها ستنشئ أكبر سفاراتها في العالم في بغداد[3][1].

إن عرض تاريخ الحركة الحديثة في العمارة تطلب تغطية عمارة الماضي ضمن إطار البشائر الأولى للأحداث المعاصرة لها(لنفهم حاضرها)[4]. وهنا يمكن استقراء التطورات المعمارية حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر من خلال الأشكال والنظريات التصميمية واتجاهات المصمم، إذ تنوعت الأنماط بحسب الزمان والمكان، غير أنّها جميعها تميزت بإبراز العلاقة الثابتة للعمارة بالمجتمع التي ظهرت بأسلوب أكثر تماسكاً بعد منتصف القرن الثامن عشر. و لقد ظهر تغير ملحوظ في لغة العمارة الأوربية في تلك الفترة كما ظهرت المدارس المختلفة فيها فبعد الباروكية Barouque جاءت الكلاسيكية الحديثة Neo-Classical ومن ثم المدرسة الانتقائية Eclecticism. ولقد لعبت العوامل الاقتصادية والاجتماعية دوراً في تغيير المجتمع، كما كان لظهور المواد الجديدة والأفكار الجديدة في توظيف هذه المواد دوراً في ظهور فكر معماري جديد يمثل الحركة الحديثة التي وظفت المخزون التراثي والثقافي والحضاري للعصور الماضية. ولقد كان للصناعة دورٌ

---

1 - السلطاني، ص الصفحة 249 .

في رسم خطوط الحضارة الصناعية الحديثة التي على إثرها تمّ استخدام مصطلح الحركة الحديثة Modern Movement في الفنون ومنها العمارة باعتبار أنها تعني الأسلوب المميز للحداثة. من هنا يمكن العودة إلى تعريف المعمار وليم موريس (1834-1896) لمفهومي الحداثة والعمارة. ففي تعريفه لمفهوم العمارة أكدّ عام 1881 على " أن العمارة هي ذلك الفن الذي يهتم بتطوير احتياجات الإنسان من خلال إدراك مجمل العوامل الخارجية التي تحيط به والتي لا يمكن تجاهلها لأنها تمثّل الحضارة. ويُعزى لـ "وليم موريس" الإيضاح التالي لمفهوم الحداثة: "إن الفن الذي نسعى إليه يجب أن يشارك في تذوقه جميع أفراد المجتمع"[4][1]

3- عمارة الحداثة وما بعد الحداثة – إشكالية المصطلح والمدلول :

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح (الحديث) Modern أخذ مكانته بعد صدور كتاب المعمار أوتو فاغنر(1841-1918) الموسوم "العمارة الحديثة) Modern Architecture عام 1896.

وقد حمل المصطلح معه أهدافاً أهمها التعبير الصادق للهيكل الإنشائي من خلال توظيف المواد المستخدمة والخط والشكل ومحاكاة الطبيعة، فالخشب على سبيل المثال يجب أن يُظهر إمكانيات الخشب وهكذا.

أما مصطلح العمارة الحديثة فيمكن اعتبار المعمار شارلز ريني ماكنتوش (1888-1928) أول من استخدم المصطلح في رسالة له لفرينز، حيث أشار فيها إلى أن الحركة الحديثة هي حركة حيّة وهي بمثابة الفن الوحيد. وهو ذلك الفن الذي لا يعود إلى فئة قليلة كغاية لتحقيق الشهرة لأسلوب مريح[4].[2]

ويتحدث كريستيان نوربوغ شولتز SCHULZ حول لغة العمارة المعاصرة و في نطاق مفهوم السكن، عن وظائف إنسانية أساسية، وهي الاتجاه والهوية والذاكرة. ويتضمن "الاتجاه" تنظيم الحيز وأنماط الحركة فيه. أما "الهوية" فهي تعني اختيار

1 _ الصفحة 11 من المرجع

2 - المرجع السابق ص 12

الطابع والشكل المعماري المنسجم مع البيئة والإنسان.. والمقصود "بالذاكرة"، الذاكرة التاريخية والقومية التي تحدد الهوية المعمارية شكلاً وإبداعاً. ومن المؤكد أن العمارة تتبع الوظيفة كما يقول المعماري سوليفان، ولكن شولتز يتحدث عن أبعاد وظائفية للغة العمارة، هي البعد المكاني TOPOLOGY، والبعد التكويني أو التركيب الشكلي MORPHOLOGY، والبعد التطبيقي الذي يحدد النوعية التشخيصيةTYPOLOGY وليس السكن منشأة في فراغ اجتماعي، بل هو خلية عمرانية اجتماعية، يحقق أهدافا ثلاثة غير هدف السكن، هي "اللقاء" مع الآخرين، "والتوافق" بينهم، وتحقيق التفرد "والسكينة"[5].[1]

إن ما يسمى " **النموذج الأصلي**" ARCHETYPE يعني وجود أشكال معمارية أساسية ذات مصطلحات و تسميات تميزها. وإذا تركنا العناصر المجردة الثابتة مثل (جدار وأرض وسطح)، فإن ثمة مصطلحات تخص العناصر التكوينية (المورفولوجية) مثل (كرة ومكعب وأسطوانة ومخروط وهرم) وهي مصطلحات تشكيلية مجردة. أما المصطلحات التي تخص الوظيفة (بيت، معبد...إلخ) أو تخص النماذج الأصلية ARCHETYPE، فإنها ليست شكلا واحدا، بل تتجلى مختلفة باختلاف المكان والزمان، وهذا ما يسمى بالملامح المعمارية التي تحددها الحياة الراهنة والذاكرة التاريخية. ولغة العمارة هي لغة الذاكرة كما يقول هيدغر[6][2].

ويقول شولتز: "يتطلب عصرنا المنفتح لغة معمارية جديدة نختارها من بين النماذج الأصلية، ثم "نؤولها" بحرية اعتمادا على ذكرياتنا المتنوعة. والتأويل يعني الكشف عن علاقات خفية أكثر مما يعني اختراعاً حراً.

عند الحديث عن العمارة الحديثة فإن المناخ الذي يجب أن نتحدث فيه هو المناخ الثوري الذي يهدف إلى تغيير مفهوم العمارة تغييراً شاملاً، وتتجلى العمارة حسب شولتز في محاولة التأويل أو الربط والتركيب، أو ما يسمى بـــ"التأليف"، وهكذا فأن النموذج الأصلي ARCHETYPE كصورة كلية متكاملة (الجشطلت

1 - شولتز ، الصفحة 124

2 -بهنسي ، الصفحة 105.

GESTALT) . يكشف عن طريقة أساسية للوجود بين الأرض والسماء وهذا التأليف يحقق بالتالي وظيفة البناء المطروحة ضمن زمان ومكان محددين. ولكن العمارة بدت جامدة عند حدود النموذج الأصلي المكرور في عمارة عصر النهضة والكلاسيكية المحدثة التي قادتها مدرسة الفنون الجميلة بباريس[6][1].

منذ نهاية القرن التاسع عشر حاول سوليفان(1856-1924) إنقاذ العمارة من الشكل الثابت المكرر وربطها بالوظيفة، بمعنى أنه ليس من شكل ثابت للعمارة طالما أنه ليس من وظيفة واحدة للعمارة. ولقد تابع المعماريون الأمريكيون والألمان هذا المبدأ، وكان ميس فان در روه VAN DER ROHE المعماري الألماني (1886-1969) قد استخلص من هذا المبدأ "أن على العمارة أن تخضع للحياة وأن تخدمها، وليس عليها أن تفرض فرضا على الإنسان والمجتمع" وكانت بداية الحداثة.

لقد رفض غروبيوس Gropius زعيم مدرسة الباوهاوس والحداثة المعمارية فكرة النموذج الأصلي والطراز وقال: "لا بد أن نقطع كل صلة مع الماضي حتى يتسنى لنا تصور عمارة تنسجم مع عصر التقنيات"، وهكذا ظهرت العمارة التي تنسجم مع عالم موحد في صناعته واكتشافاته، وكان بناء الحديد والفولاذ مظهراً مميزا لهذه العمارة التي أطلق عليها اسم العالمية[6][2].

لقد انفصلت الحداثة المعمارية نهائياً عن لغة العمارة، هذه اللغة التاريخية التي عبرت عن الإنسان الذي أنشئت العمارة من أجله. وبقيت عمارة الحداثة بدون لغة وبدون هوية "لأن اللغة هي المعبر عن الهوية" كما يقول هيدغر الفيلسوف الألماني، وليس بإمكاننا اعتماد عمارة لا هوية لها ولا تساعد الإنسان على العيش في بيئته التاريخية والاجتماعية. لقد كانت العمارة تعبّر عن مفهوم قومي، ثمّ أصبحت اعتباطية فاقدة الشخصية، فالعمارة كما يقول هيدغر "هي بيت الوجود".

1 - بهنسي، الصفحة 106

2 - المرجع السابق .

ومع أن العمارة هي خلية عمرانية فإنها أصبحت في عالم الحداثة بعيدةً عن شروطها التي تحدثنا عنها "اللقاء والتوافق والسكينة".

لقد تجاهلت عمارة الحداثة هوية التشخيص إذ أصبحت الأشكال كما يقول (فان در روه) نتيجة عملية التصميم والابتكار.

إن إهمال لغة الذاكرة التاريخية في الحداثة المعمارية دفع المعمار إلى التعويض عن التاريخ بالحوافز الصناعية فأصبحت الحداثة مجرد هواية ومغامرة اعتباطية.

اعتقدت الحداثة أنها انتصرت عندما تبنت الرأي القائل "بأن جميع المشاكل المعمارية قابلة للحل عن طريق الحداثة وأنه لا يضير إذا ما نحن تخلينا عن التاريخ الجمالي للعمارة".

ويقول جنكس JENCKS أن الحداثة تنكرت لمقوماتها، الإخلاص للمواد والاتساق المنطقي والاستقامة والبساطة كما أعلن لوكوربوزييه وفان در روه.

لم يكن جنكس أول من أعلن عن نهاية الحداثة، ولكن كتابه "عمارة ما بعد الحداثة" حدد تاريخ نهايتها معلنا عن قيام عمارة ما بعد الحداثة. وعلى الرغم من معارضة كثير من المعماريين لفكرة نهاية الحداثة، فإن دعوة جنكس قد لامست عواطف الناس الذين باتوا يبحثون – دون جدوى– عن ذواتهم الثقافية من خلال العمارة. ولقد أسهم ستيرلينغ قليلاً في دعم هذه الدعوى وحدد مفهوم ما بعد الحداثة بقوله: "تستطيع التطلع إلى الوراء حيث تاريخ العمارة لنجعله خلفية لنا" ولكن قوله هذا لا يصل إلى حدود رفض الحداثة، بل إلى الاتفاق معها وذلك عن طريق استعمال عناصر "موتيفات" من العمارة القديمة[6][1].

لقد استعمل اصطلاح "ما بعد الحداثة" لأول مرة سنة 1934 للدلالة على مظاهر ردّ الفعل ضد الحداثة، ثم استعمله المؤرخ توينبي سنة 1938 للإشارة إلى العولمة والتعددية الثقافية التي كان لابد من ظهورها حسب طبيعة الدور التاريخي. ثم تكاثر عدد الكتاب الذين تحدثوا عن ما بعد الحداثة، واختلفت آراؤهم، حتى ظهر جنكس

---

1 - بهنسي، الصفحة ...

محاولاً تحديد معنى ما بعد الحداثة منتقدا ما كتبه أيهاب حسن وليوتار LYOTARD حول اسم ما بعد الحداثة، من أنه استمرار لاسم الحداثة مع التعالي عليها. ويعرّف جنكس عمارة ما بعد الحداثة: "إنها تتجه نحو أسلوب البناء التقليدي لخلق تواصل بين العمارة والجمهور العام والنخبة المهتمة بموضوع العمارة".

وهكذا فإن عمارة ما بعد الحداثة تجمع بين القديم والحديث، وبمعنى آخر فإن هذا الاتجاه لا يمكن أن يكون مجرد إحياء للقديم، لأن عالم التقنيات معاش على أوسع نطاق. ولكننا نستطيع انطلاقاً من القديم أن نحقق خيارات متعددة. هذه التعددية PLURALITY هي من ميزات عمارة ما بعد الحداثة التي تجعلها متجددة، متنوعة حسب الثقافات الذوقية.

لم يقتصر موضوع ما بعد الحداثة على العمارة فقط عند جنكس، بل تعداه للحديث عن عمران URBANISM ما بعد الحداثة بخاصة في منطقة عمارة ما بعد الحداثة، ويتحدث في ذلك عن ثلاثة شواهد تحقق فيها عمران ما بعد الحداثة خلال الثمانينات، نفذها ستيرلينغ في جامعة كورنيل، وكوروكاوا الياباني في متحف هيروشيما، وبريدوك PREDOCK في مركز الفن الحديث في جامعة ولاية أريزونا.

غير أن هذه الشواهد مقتصرة على منطقة صغيرة، وفي حال عمران المدينة فإن هذه الشواهد تصبح مبررة عندما تتطلق العمارة إلى مجال التعددية، هذه التعددية التي تتجلى أيضا في أجناس الناس وفي أزيائهم وتنوع تنميق واجهات محلاتهم التجارية.

وتتمثل عمارة ما بعد الحداثة في اتجاهين رئيسيين يمثلهما ستيرلنغ STIRLING وكرير KRIER. فالأول نراه يستخدم الأشكال البسيطة التقليدية والكلاسيكية، فتتضمن أحيانا إفريزاً مصرياً، أو يستفيد من المعابد الإغريقية مثل البارثينون.

كذلك يستعير من الفن الأندلسي الأقواس المفصصة مع تحريفات تفرضها المواد والتقنيات الحديثة مثل الإسمنت المسلح[6][1].

إن قدوم التأثيرات الغربية المختلفة إلينا خاصة الثقافية منها والفنية والمعمارية خلقت نوعاً من التناقض بين **مفهومي** التراث والمعاصرة **وشكلي** كل منهما. إذ أن مفهوم الجمال في الشرق الإسلامي وفي الغرب مختلفين بشكل كبير، فالجمال الإسلامي يقوم على التوحيد الإلهي والكمال المطلق، أما الجمال الغربي فإنه يقوم على الكمال الإنساني والجمال البولوني الرياضي.

إن ما تبقى من أوابد حضارية في العواصم العربية والإسلامية ليس كافياً لربط الأجيال الجديدة بتراثها، لا بل أفقد الجيل الجديد إمكانية التواصل مع التراث مباشرة. وما تبقى من تراثنا المعماري بصورة سيئة ومهملة، جعلت بعض المعماريين ينفرون من تبني هذه الأطلال بكونها لا تلبي حاجاتنا الجديدة والمختلفة، وما وصل إليهم عبر الكتب والوثائق لا يفي بالمطلوب بل يمثل الماضي فحسب.

ومن خلال الجدل الدائر في العديد من العواصم العربية وجد المعماريون أنفسهم أمام أصوليين يعتبرون العمارة جزءاً من الشعائر الدينية الإسلامية. وبسبب العديد من الموانع تنافر المعماريون مع التراث المعماري وأصبحوا يساهمون كغيرهم في خلق العمارة الهجينة بحجة البحث عن الوظيفة بينما نسوا البحث عن الهوية.

4- فقدان الهوية واستعادة هوية الأمة.

ينظر النقاد المحليون إلى مسألة الهوية المعمارية بشكل منفصل عن كامل الهوية وتناسوا أن دائرة الهوية القومية تحوي ضمنها السياسة والاقتصاد والمجتمع والثقافة والفن والعمارة والعمران ومن الخطأ النظر إلى جزئيات المشكلة دون

---

1 - بهنسي، الصفحة 109

2 - بهنسي، الصفحة 109

النظر إلى القضية بشكلها العام. وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة الثقافة واللغة والعقائد وتعكس هويتها على العمارة والفنون.

نتساءل عند البحث عن هوية العمارة العربية، هل هذه الهوية موجودة في السطوح والفراغات والخطوط والأعمدة و الأقواس والأدراج والانحناءات اللينة والقاسية؟ أم هي موجودة في الزخارف النافرة والغائرة على الواجهات كما في القصور الأندلسية؟.

لقد ظن أكثر الناس أن الظاهر الزخرفي من مقرنصات وأفاريز وزخرفة وفسيفساء وخطوط يعبر عن الهوية العربية. ثم ظهر العديد من المعماريين الذين نظروا إلى المسألة بوعي ومنهم حسن فتحي الذي دعا منذ الستينات من القرن العشرين إلى الاتجاه نحو الهوية المعمارية من حيث هي كتل وفراغات[6] [2].

إن التصميم المعماري هو خلق لجميع الفعاليات المتداخلة مهما كان نوع العمارة. وإن السؤال الأهم يتعلق بمفهوم الهوية المعمارية وعلاقتها بالأساليب والطرز. فكيف تحافظ الهوية على وحدتها ضمن العوامل المختلفة من تأثيرات المكان والبيئة ومن تأثيرات السياسة والاجتماع والدين والسلطة والمذهب ومسؤولية الخلق الفني؟ يقتصر الجواب هنا على اعتبار العمارة لغة مجسدة تحمل دلالات روحية ومادية وتقوم بوظيفة إنسانية اجتماعية بأساليب مختلفة.

وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة وتتطور بتطورها وتنهض بنهوضها وتأفل بأفولها، لذلك فإن البحث عن هوية العمارة هو بحث عن هوية الأمة واستعادة لها وهي تكشف ما أحرزته من فنون. إن قراءة تاريخ العمارة يجب أن تبدأ بقراءة تاريخ حضارة الأمة وإن هوية العمارة تعني انتماء هذه العمارة إلى حضارة محددة خلقتها أمة حية. إن استعادة الصورة المعمارية المزدهرة تعني استعادة هويتها ومكانتها. وإن تحقيق الانتماء الحضاري القومي في العمارة الحديثة المنفتحة على ثقافات العالم ليست مسألة سهلة. حيث أن الأصالة و المعاصرة تحويان عاملاً مشتركاً وهو المقياس الإنساني فإذا استطاعا التآخي وفق هذا المقياس مع تمثل القيم الروحية والقومية والمادية عندها لا تصبح المعاصرة انتهاكاً للهوية،

وإذا كانت العولمة تسيطر يوماً بعد يوم فإن فرض هوية واحدة مهيمنة يصبح أمراً منبوذاً. فالتعددية هي لغة الإبداع وهي مختلفة كل الاختلاف مع لغة الهيمنة والسيطرة.

5- التكنولوجيا وأثر التنظير المعماري دفاعاً عن التقاليد:

يكمن جزء من المشكلة في الجدل الدائر بين (مؤيدي التكنولوجيا) وأنصار التراث وعلى رأسهم حسن فتحي ورفعة الجادرجي وراسم بدران.

إن هذا الخلاف العادل يقيمه النقاد الغربيون أو العرب كُلٌّ بطريقته الخاصة، فعصر التكنولوجيا الذي يعيشه الغربيون بفضل الازدهار الاقتصادي في المدن الكبيرة جعلت الحياة لا تطاق دونها. ولأن توسع المدن يقتضي أن يكون مدعوماً بأدوات كانت في ما مضى من قبيل الترف، أصبحت اليوم من أساسيات الصناعة والمواصلات والتعليم والاتصالات والصحة وغير ذلك.. والحجم الديموغرافي للسكان يسايره الكثير من التخطيط والتحضير لاستراتيجيات المستقبل التي لابدّ منها، إلى درجة أن العنصر الإنساني أصبح فيها جزءاً صغيراً أو وحدةً -على وشك- أن تُهمَل بينما كان الإنسان فيما مضى القضية الأولى.

يقف على الجانب الآخر أنصار التراث العرب الذين يناقشون بكثير من الحكمة كـ حسن فتحي الذي يرى: "أنّ التراث التقليدي في البلاد العربية يجعل العمارة أكثر إنسانيةً في استغلال مواد البيئة كالطين بدلاً عن الاسمنت فهو أقل نقلاً للحرارة وأكثر حمايةً لصحة الإنسان" وكانت قرية القرنة في مصر خيرُ نموذج على ذلك، واستخدام هذه المواد مع تحاشي الاسمنت والحديد جعل الكلفة الاقتصادية موضع تأييد الشريحة العريضة من الفلاحين[7].[1]

لكن عمارة اليوم للأسباب الاقتصادية نفسها أصبحت عمارة الأبراج وناطحات السحاب والجسور المعلقة لخلق محيط المدينة الحديثة وأصبحت لغة الإنشاء البيتوني والحديد والتكنولوجيا مبررةً لعوامل السوق والبيع والشراء.

---

1 طلوسي ، صفحة 108.

في ظل السيطرة العولمية التي يبقى فيها صوت القوي أعلى وفعلها أقوى، أصبح التخطيط الشامل إقليمياً ومدنياً ومسألة اقتصادية وسياسية وأصبح وجود الأحياء الفقيرة التي تعجُّ بالسكان ملحوظاً لتوفر الأيدي العاملة الرخيصة. إذا كانت هناك رقعةٌ وسطى فقد رآها رفعة الجادرجي بنيويةً وتجزيئيةً في تحليلاته البنيوية حيث اعتبر: "أنه ظهر مع الفكر النهضوي التشخيص" أي تفرد الفرد وحق التفرد، وظهر الاختصاص في إنتاج العمارة وظهر معه المعمار المعاصر كما نعرفه اليوم والمتمثل في شخصيات متخصصة منذ برلونسكي 1377–1446 وألبرتي 1404–1472 وبهذا انتهى دور المعمار الحرفي وأدى هذا التخصص إلى إبعاد الفرد العادي عن هموم تعقيدات رؤيوية العمارة وتصنيعها. فانحصرت هذه في ذوي الاختصاص والصفوة، فأصبح الموقف الفكري منها من قبل الفرد العادي ومعظم المنظمات الاجتماعية هو التلقي السلبي في أغلب الأحوال، دون أن يكون له دورٌ فكري فعّال في تصورها ورؤيتها.

هكذا أصبح المعمار المعاصر يفكر ويتعامل مع تعقيدات العمارة بمعزلٍ عن أفراد المجتمع، أدى هذا العزل إلى جعلهم أميين، بالنسبة إلى تعقيدات رؤى وتصنيع العمارة، كما جعل – في المقابل– المعمار أمّياً بالنسبة للمتطلبات الحقيقية لأفراد المجتمع وهمومهم.

يحلّل رفعة الجادرجي هذه العلاقة وتطورها عبر التاريخ منذ عصر النهضة أوربياً ويتحدث عن وظيفة العمارة وكأنّها حاجةٌ بيولوجية لأن الإنسان يحتاج إلى ملجأ يحمي به بدنه من العوامل الطبيعية ويستخدم مواد بيئية كالخشب والحجر كأدوات يدفع بها عن نفسه الخطر. وهو يعتبر أن تطور العمارة هو جزءٌ من الهوية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية، ويحدد الحاجة في العمارة بأنها أصنافٌ نفعية ورمزية واستيطيقية Aestheticجمالية.

ويتحاشى الجادرجي استخدام المصطلحات السياسية والايديولجية في تقييمه للإنتاج التقليدي والمعاصر على اعتبار أن الإنسان في تطوره التاريخي تمكّن من تحقيق مصنّعات ومنها العمارة التي تتصف بكفاءات عالية ومتوافقة مع متطلبات

البنية الاجتماعية والطبيعية وترضي الوظائف التي كانت قد صُنعت من أجلها وقد ارتقت معالمه معها (أي التلقي بنفس الكفاءة). وكان هذا في مختلف العصور ومختلف أصقاع العالم حتى ظهرت المعاصرة ومعها التشخيص والميكنة، فتحوّل جُلّ إنتاج المصنعات إلى تبادل سلعي، وبهذا التحول ظهرت الحداثة فأحدثت تغيراً جذرياً في إنتاج العمارة وفي الموقف الفكري منها[8].[1]

وكان من ميزات العصر النهضوي الأوربي في مجال العمارة منذ مطلع القرن الخامس عشر ظهور الطباعة وانتشار المعرفة إلى الطبقة الوسطى وظهور العلمانية وتحرير الفكر من الهيمنة اللاهوتية وقدرته على التعامل مع الظواهر من موقف موضوعي وتقدم الإنسان العلمي في مجالات الفيزياء والبيولوجيا والجيولوجيا وعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد واللسانيات وفكر الفلسفة التنويري ومفاهيم حقوق الإنسان والديمقراطية وظهور التشخيص وتحديداً ببروز أسماء مشاهير المعماريين والمرجعيات الفكرية وأصبح المتلقي عاجزاً عن التحاور بمعزلٍ عن المرجعيات. وارتفع المعمار من مرتبة الحرفي إلى مقام المعمار الأكاديمي ثمّ حصلت هوةٌ بين هذين الجزأين مع تطور الصناعة وكثرة الإنتاج وتجزأ المعمار القديم في مرحلة الحداثة بسبب:

1- توسع الاختصاصات.
2- المكننة في الإنتاج.
3- ابتعاد المستهلك- المتلقي- عن الفكر الرؤيوي للمعمار والمصمم وعن مختلف الاختصاصات والتقانة المتقدمة والمتشعبة واستلاب دوره الخلاّق في الإنتاج.
4- سيطرة آلية متطلبات السوق.
5- ظهور سلبيات العمارة الآنية والوقتية حيث أُغرقت البيئة والريف والمدن بعمارة خرقاء تفتقد التصور لبقاء دائم لغياب الفكر التنظيري.

1 - الجادرجي، الصفحة 69 و73.

6- ظهور استراتيجيات فاسدة على دورات متلاحقة تكرر الخلل وفقد الإنتاج تحقيق التوازن بين مقومات الحداثة والمعمار والمتلقي.

إن لغة الإنتاج والصناعة وخاصة صناعة الحديد والصلب وصناعة القاطرات والبواخر والطائرات تجاوزت من حيث الإنتاج المفاهيم الفكرية الحساسة للتراث بشكلٍ عام في مختلف دول العالم. وأدى تفاقم الواقع الاقتصادي والاجتماعي خاصة في بريطانيا منذ بدايات القرن التاسع عشر، إلى ظهور مفكرين وفلاسفة ودعاة. ثمّ حدوث الثورات ومنها انتصار الثورة الاشتراكية في روسيا التي تغذت فكرياً وأيديولوجياً منها، وأصبح الفكر المعماري الحديث متجاوزاً الحدود الجغرافية في الأفكار التقدمية والإنسانية الشمولية، وأصبحت العمارة دولية لا تلتفت إلى خصوصية هوية المجتمع والمتطلبات النفسية للفرد ووجدانية المجتمع وتقاليده[8][1].

وعلى الرغم من كلّ ذلك الصراع فإن الإبداعات الفردية للمعماريين في مختلف بلدان العالم أعطى صفة قطرية لكلّ تيار يقوده معماريّ هامّ مثل "كارلوس سكاربا" و" أوسكار نايمر" في البرازيل و "كينزو تانغي" في اليابان و "لوي كان " في أمريكا و"حسن فتحي" في مصر، و"محمد مكية" في العراق، و" راسم بدران" في الأردن،و"نبيل طبارة" في لبنان وغيرهم.

أمّا هؤلاء المعماريون العرب فقد أسسوا عمارة عربية تقليدية حديثة كيفما وضعناهم في الإطار النقدي في سياق تيار أو مدرسة. فإن صبغة الإبداع المحلي والعربي والإسلامي هي ما تجعلهم في مصاف عظماء العمارة على قلة أعداد من يتميزون في البلاد العربية من الكفاءات العالية مع الأسف.

6- الإبداع المحلي والعربي :

إن سلبيات العمارة العالمية كانت مجال نقدٍ لاذعٍ وحوارٍ صارخٍ دفاعاً عن البيئة وتذكيراً بكل أنواع التلوث البيئي وقصورها عن تلبية الحاجات الإنسانية ومساهمتها في خلق الأمراض الاجتماعية والصحية وغير ذلك. هذه السلبيات تجعلنا

1 - الحاتوجي، الصفحة 189.

تنظر إلى المجتمع التقليدي البعيد عن هذه المؤثرات نظرةً موضوعيةً متفائلة، وأن نجد فيه بعضاً من الإيجابيات في مرحلةٍ لسنا فيها محميين تجاه سلبيات العولمة، فنصبح مدعوين إلى دراسة عمارتنا برؤيةٍ نقديةٍ جديدةٍ ومعاصرةٍ وسدّ الثغرات بحيث يصبح المصمم جزءاً لا ينفصل عن المجتمع والمستهلك، وهذه لغة العصر في اعتبار العمارة حاجة سلعية.

إذا استثنينا عدداً محدوداً من المعماريين العرب المحليين الذين انصبت تجاربهم أولاً في العمارة التقليدية وعاشوا حداثة عصرهم، فإن الكثير من الأوابد المعمارية في بلادنا أنجزت بأيادٍ غربية كولونيالية Colonialism أو بجزءٍ من الخبرة الغربية وبإنجازٍ جغرافي محلي فلا ضير في ذلك مادامت المؤثرات الثقافية كانت متبادلة على الأرض العربية عبر التاريخ المعماري، ففي تدمر القديمة نجد نحتاً رومانياً وملامح محلية في نحت بأيدي محلية وهناك رقشٌ عربي ARABESQUE في عمارةٍ إسلامية خارج الأرض العربية في إيران والهند وباكستان شرقاً والأندلس غرباً.

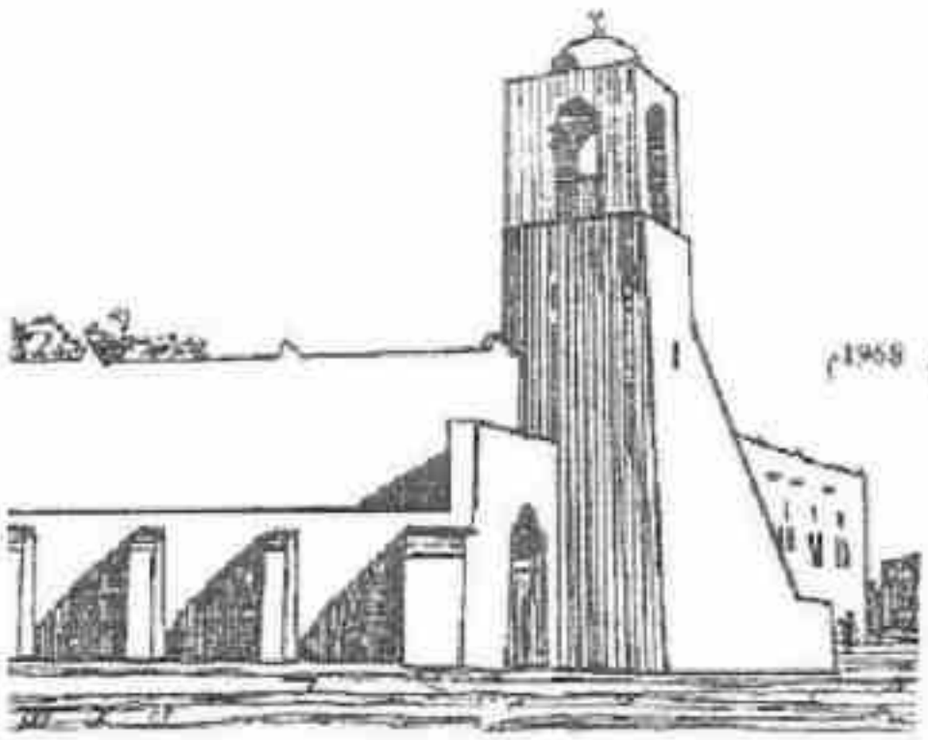
لكننا نقيّم الأشياء اليوم بلغة الحداثة ونسميّها بمصطلحاتها وننسبها إلى تصنيفات وقوائم تميز بين من درس في الغرب وأنجز على أرض الوطن ومن جاء إلينا من الغرب وأنجز على أرضنا. في الوقت الذي نتحدث فيه عن ثقافةٍ إنسانية عامةٍ لا نستطيع إلا أن ننظر ببعض الشك على ما أُنجزَ في مراحل الاستعمار الإنكليزي والفرنسي والإيطالي وما بعدها.

لكن العمارة المحلية كونها تراعي أكبر قدرٍ من الصفات البيئية الإيجابية والإنسانية، باستلهام الحاجة الروحية والوجدانية وحاجة البقاء والراحة والتجاور الطبيعي مع المحيط، بينما تصبح الحلقة الأكبر لهذه العمارة ذات الصبغة الوطنية والثقافية بمحتوياتها الفكرية العامة والدينية والجمالية؛ أي أن الهوية العربية تستخلص من المفهومين المحلي والإقليمي، وتتجاوز الحالة الجغرافية إلى البعد الشرقي والتصوفي في إنجازات العمارة العامة، وعندما يصبح المعماري مفكراً أيديولوجياً فإنه يضع في إنجازاته الهوية الوطنية والقومية.

7- النماذج العالمية والمحلية

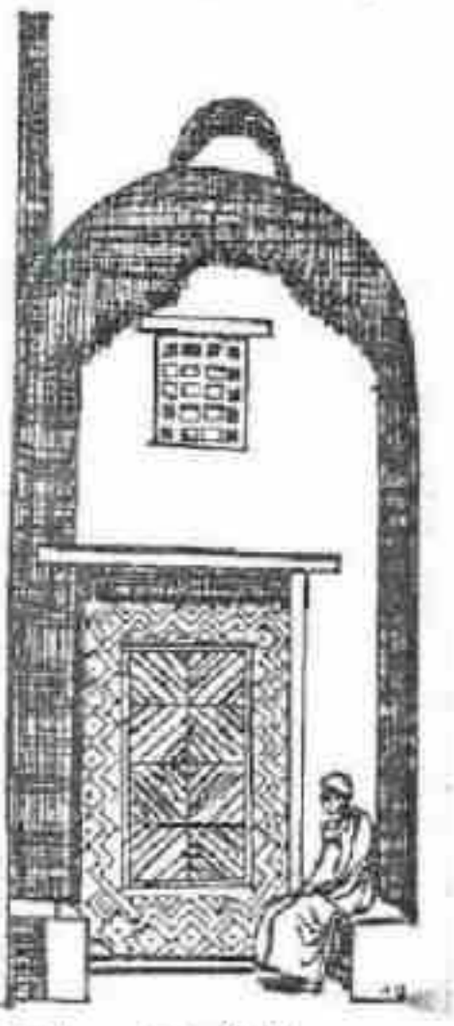
1- للأسباب المذكورة آنفاً فإن مساهمات "حسن فتحي" تأتي في السياق الإنساني لسعيه إلى حلّ مشاكل الفلاحين الفقراء في تأمين المأوى لهم (الشكل 1). وذلك بساير الرؤية الرومانسية الواضحة تجاه الماضي المختلط بالفهم الصوفي للإسلام[9][1].وتتميز أعماله ببساطة جذابة فهو حرفيٌ ناضجٌ ذو رؤية فنية ثاقبة من نواحي الشكل والتوازن والتناغم وترجع تصميماته الرفيعة المستوى ذات السمة التلقائية وبساطة واجهاتها العارية من كلّ زينة إلى عبقريته الخلاقة وإلى بحثه للوصول إلى الحقيقة والتفرد واستخدام المواد التقليدية المتوفرة (الطين والخشب) كمواد سهلة واقتصادية. وقد كُتبت عن إنجازاته محلياً وعالمياً العشرات من الدراسات.

1 - دارد،عبدالغني، صفحة 33.

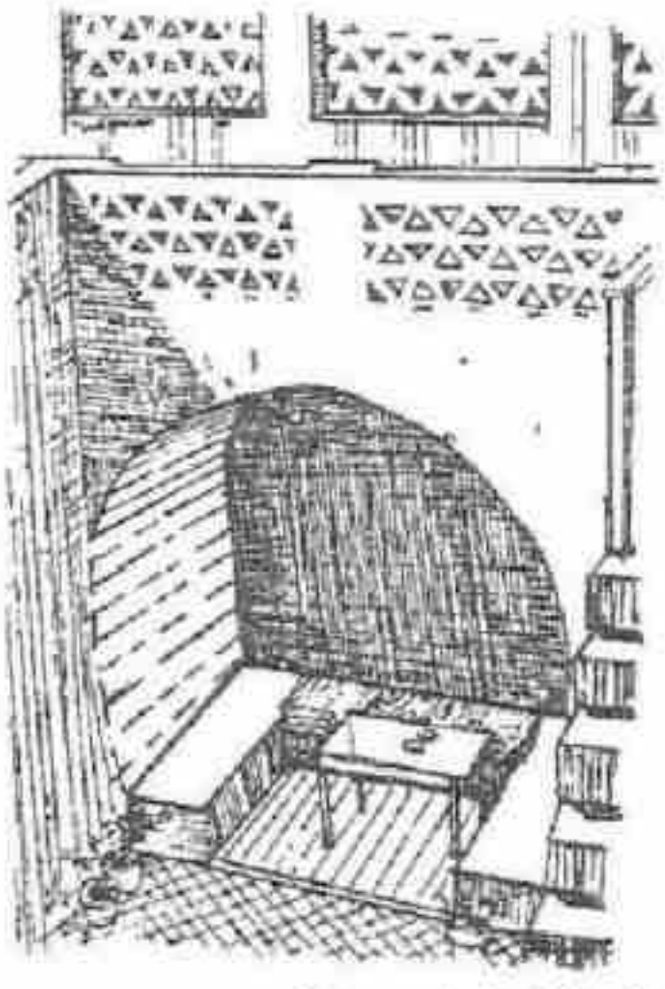


بعد قرية القرنة الجديدة ـ عام 1958م

أحد المداخل بالقرنة الجديدة 1946 ـ 1981م (مستوحاة من العمارة النوبية)



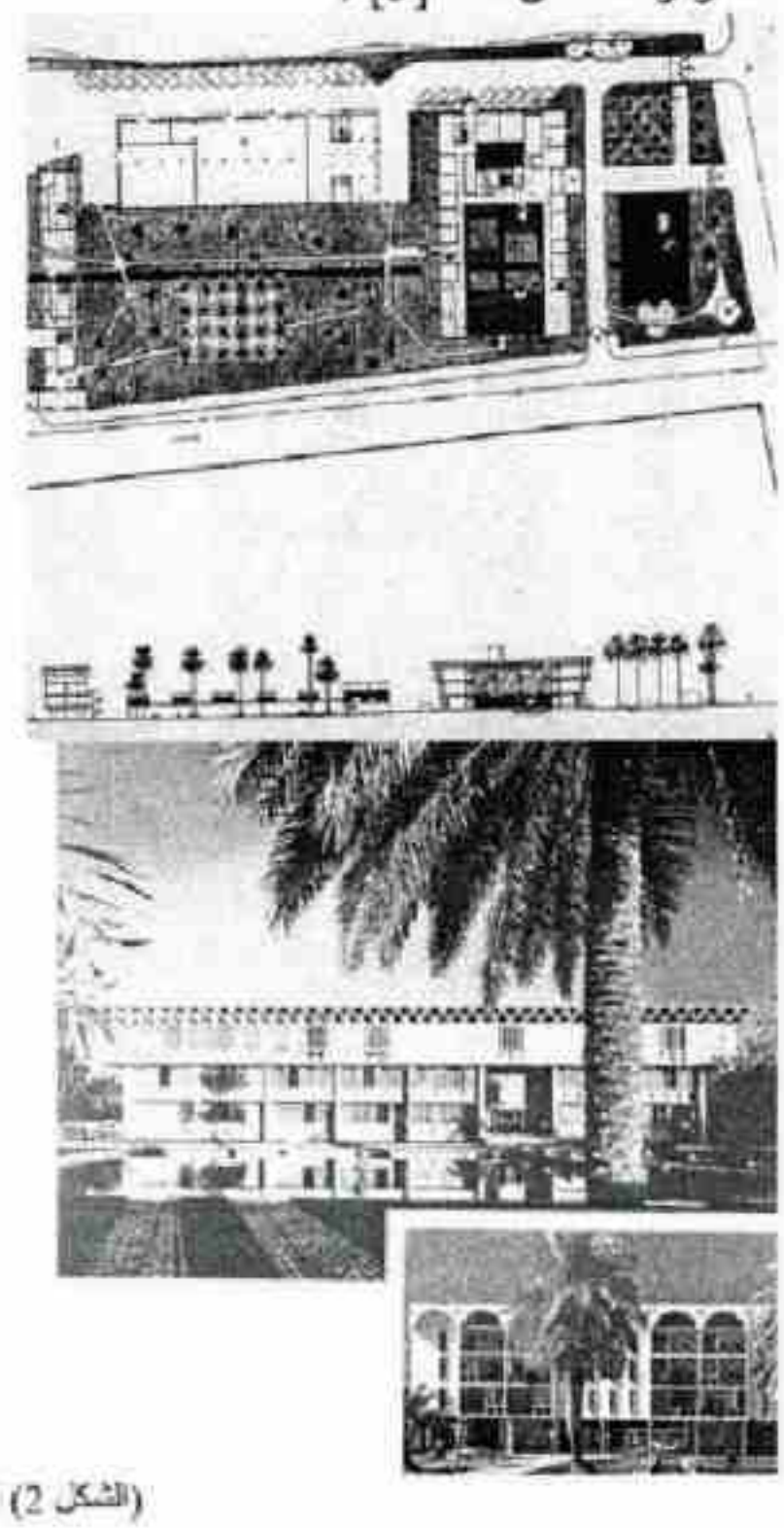
الفناء الداخلي في أحد بيوت القرنة الجديدة



(الشكل 1) رسومات تبين البساطة والحرفية في تصاميم حسن فتحي

2- مبنى السفارة الأمريكية في بغداد 1955 للمعماري خوسيه لويس سرت J.Lwis Sert (الشكل 2). يستحضر خوسيه في حله المعماري لمبنى السفارة قيم وأفكار الموروث البنائي للمنطقة الزاخرة بالإرث الحضاري ويستند في ذلك إلى نماذج العمارة الإسلامية كونها الحافظة الأساسية لبلورة تلك القيم وترسيخ تجاربها البنائية وهو في هذا المجال معني بعملية تقصي آليات التواصل مع منجز العمارة الإسلامية

ليس عن طريق المعارضة الباستيشية PASTICHE السريعة بقدر ما يتوق إلى تأويل المعطى الفكري لذلك المنجز من هنا تتبع لذة التذاكر الحضاري التي تميزت بها عمارة المبنى. ويقول شولتز عن المبنى ثمة حضور طاغي لأهمية المكان أو "جني المكان" حسب تعبيره. ويتمحور هذا الحضور أساساً في مراعاة المصمم لمناخ بغداد الحار والمشمس دائما[3][1].



(الشكل 2) السفارة الامريكية في بغداد

3- مبنى وزارة الخارجية السعودية في الرياض بالمملكة العربية السعودية للمعمار الدنماركي "هينغ لارسن" (الشكل 3 و4) والذي فاز بجائزة المسابقة المعمارية العالمية المغلقة 1980 والتي أرتأى مع مساعديه أن تتخذ هيئة

1 - السلطاني، خالد صفحة 254 .

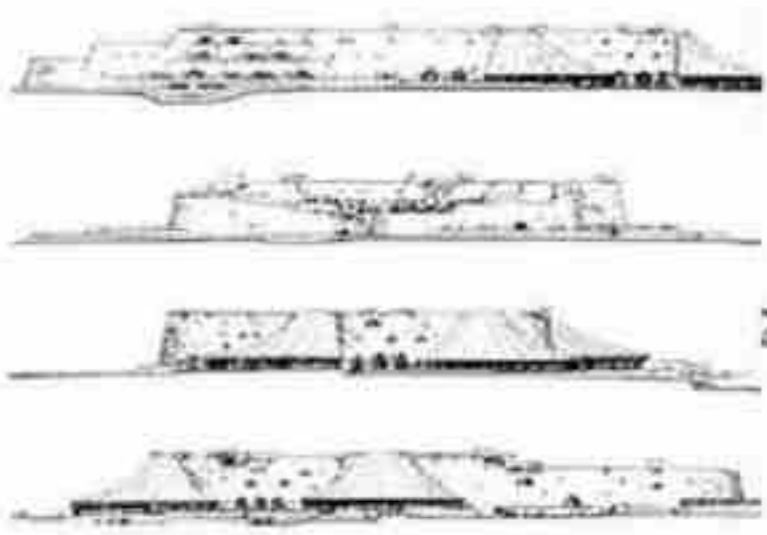
المبنى "فورمات" البيوت العربية التقليدية ذات الأشكال المربعة والتواؤم مع خصوصية الموقع، ثمّ قطع أحد أركان الشكل الرباعي كناية عن رمزية اعتبار مباني الممثليات السعودية الخارجية كالسفارات والقنصليات الموجودة في الخارج هي ذلك "الجزء المفقود" من المبنى.

(الشكل 3) مسقط وزارة الخارجية السعودية – لارسن (الشكل 4) وزارة الخارجية السعودية - لارسن

يكاد يكون المبنى بالنسبة لمصممه "هينتغ لارسن" بمثابة التكوينية تكمن في الداخل بعيداً جداً عن المؤثرات السلبية للبيئة. يطمح لارسن أن تكون عمارته مشاعة للجميع، ولهذا فهو يتجلى تصميماً عندما تكون "القيمة التصميمية" لها علاقة بأماكن احتشاد الناس ومناطق اكتظاظهم[10][1].

4 - قصر الطويق بالرياض 1980(الأشكال 5و6و7و8) للمعماري اوهو جونت فينتجور. هو منشأة ثقافية أساسية يقع القسم الشمالي الغربي من الرياض حيث البعثات الأجنبية. إن الظروف المناخية المحلية من حرارة وجفاف وعواصف رملية عنيفة كانت لها الأثر الأكبر على طراز المبنى. إن المسابح والمطاعم كانت محتواة في خيم عملاقة. لذا فإن البناء كان منسجما مع المحيط حيث يبدو وكأنه مؤلف من عدة خيم وواحات[11][2].

والجدير بالذكر أن هؤلاء المعماريين الغربيين الذين صمموا في البلاد العربية والإسلامية المنشآت التي ذاع صيتها عالمياً، اعتمدوا على دراسة ثقافة هذه البلاد والعادات والتقاليد والبيئة والمجتمع والجغرافية والتاريخ بل واعتمدوا أيضا على



(الشكل 5) قصر الطويق مستط علوي طبوغرافي

(الشكل 6) قصر الطويق – مساقط جانبية

(الشكل 7) قصر الطويق - الانسجام مع المحيط

(الشكل 8) قصر الطويق - مظلات المحيط

على مهندسين محليين عملوا في مكاتبهم، وان هذه الدراسة الواعية أعطت ثمارها الإبداعية.

ولعل أن هذه المقاربة تمهّد للتساؤل الذي يطلقه المهتمون بالتراث عن مدى قدرة المعماريين العرب في المرحلة الراهنة على تحقيق التوازن بين التراث والمعاصرة في المنجزات المعمارية المحلية ولن ننسى المساعي الحثيثة لتعزيز ذلك في عمارة المدن العربية والإسلامية مثل "المعهد العربي لإنماء المدن "و "منظمة العواصم والمدن الإسلامية " وكذلك الجوائز التي تدعم الأصالة والتراث في عمارتنا مثل جائزة منظمة المدن العربية وجائزة الأغا خان للعمارة . وإن الفكر المعماري التنظيري سيقود بالضرورة إلى النتائج العملية التطبيقية المرجوّة .

والجدير بالذكر هنا أن النقد لا يستطيع وضع النقاط على الحروف وإعطاء النتائج القاطعة في التيارات والظواهر التي مازالت تتفاعل كما هي الحال في مع العمارة العربية في ظل المؤثرات العولمية .

نتائج البحث :

1- إن مصطلح ما بعد الحداثة العربية والإسلامية جاء نتيجة عن الترجمات الغربية ويحتاج هذا المفهوم إلى اختصار القضية في "مصطلح العمارة العربية المعاصرة". وتبلور المصطلح عند الحديث عن العمارة العربية المعاصرة في النقد الفني المعماري.
2- أصبحت الحداثة في العمارة حاجة وضرورة بعد ظهور الوظائف الجديدة والملحّة، مثل عمارة المدارس والمشافي والمؤسسات الإدارية والثقافية والترفيهية إلى التخطيط المديني الحديث.
3- إن الحداثة تقسم إلى حداثة مهيمنة ومسيطرة وحداثة تابعة ومقلدة، وما يبرر هذا النوع من التقسيم هو أن الغرب بطبيعة نظامه، غير قابل للتصدير وللتعميم، إذ أن تعميم الرأسمالية وإنتاجها يؤدي إلى دمار هذا العالم، فالعالم لا يحتمل هذا النمط من الحداثة إذا أدرجنا فيه نمط الاستهلاك والإنتاج الرأسمالي ونمط الحياة العامة الموجودة في الغرب.
4- إن الحداثة التي شهدتها المنطقة خلال العقود الأخيرة والتي حولت المدن العربية عن اتجاهها التاريخي والتراثي جعلتها كبقية مدن العالم الكبيرة أو كادت دون طعم ودون خصوصية.
5- ضرورة إجراء دراسات حول النتائج المعمارية المنفذة وإجراء استبيانات للناس وللمختصين لتقصي الرضا وعدم الرضا والراحة الإنسانية. والحصول على نتائج علمية أكاديمية لتحديد المنظور المستقبلي لعمارتنا الحديثة.
6- ضرورة العودة إلى التاريخ من حيث المعنى والمدلولات الفكرية ومن حيث الشكل باستخدام الألوان المتناقضة الصريحة.
7- لم يستطع النقاد تخطي التقييمات الغربية ومفرداتها ومصطلحاتها عند تسمية وعنونة المشاكل المعمارية وهذا يدعونا إلى التنبؤ إلى ضرورة قيام المؤسسات العلمية بوضع المصطلحات الملائمة والنورمات والمعايير الهندسية والمعمارية.
8- إن تفكيرنا في التراث والتجديد يعالج التراث ذاته كمشكلة وطنية هي مشكلة الموروث وأثره على الجماهير وموقعنا منه ووسائل تطويره وتجديده، ولكننا لم نستطع تحقيق مشروع الأصالة والمعاصرة وإن نقد الأصالة في تراثنا القديم ونقد المعاصرة التي جرت مع الثقافات المعاصرة لتراثنا هو مشروع الأصالة والمعاصرة بالشكل الكافي.
9- مثلما تأثر بعض الفنانين والمعماريين الغربيين بالثقافة العربية والإسلامية كذلك فقد تأثر المعماريون العرب بفنون الغرب وكذلك بمجمل الفنون البصرية وإن مسألة التأثر المتبادل ما زالت قائمة.

المراجع العربية :

1. حنفي، حسن. *التراث والتجديد*. بيروت- لبنان، 1981.
2. تيزيني، طيب. *من التراث إلى الثورة*. الطبعة الثالثة، دار ابن خلدون، بيروت-لبنان.
3. السلطاني، خالد. *مئة عام من عمارة الحداثة*. دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2009.
4. شيرزاد، شيرين إحسان. *الحركات المعمارية الحديثة*. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1999.
5. شولتز، كريستيان نوربرغ. *لغة العمارة المعاصرة* . الثقافة العالمية – الكويت، العدد36، 1987.
6. البهنسي، عفيف. *من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن*. دار الكتاب العربي، دمشق-سورية، 1997.
7. البهنسي، عفيف. *ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية*. عالم الفكر – الكويت، م27 العدد2، 1998.
8. خلوصي،محمد ماجد،حسن فتحي.دار قابس ،بيروت- لبنان، 1997.
9. الجادرجي، رفعة. *في سببية وجدلية العمارة*. مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2006.
10. داود، عبدا لغني؛ حسن فتحي. *فن العمارة من أجل الإنسانية*. عالم الفكر، الكويت، م27 العدد2، 1998.
11. السلطاني، خالد. *تناص معماري*. دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2007.

المراجع الأجنبية:

12- *Legacies for the Future; Contemporary Architecture in Islamic Societies*. Edit: Cynthia C. Davidson. Thames and Hudson (**1998**).

Post-Modernism in Arabic and Islamic architectur

Abstract

In the last couple of years, theoretical sentiments and criticism elaborate on the notions of "Modernism" and "Post-Modernism" and critics' point of views concerning the field varied too much, the thing that lead the two terminologies to be vague and unclear and needed to be interpreted. Arguments on concepts of heritage, renewing, developing and modernism were what characterize the 20th century. After the Arab pioneers of the age of the Arabic enlightenment used new terms concerning the heritage, Arab architecturists and thinkers were influenced by the terminologies presented by both the French and the English colonialism in the Arabs land. The modern architectural movement was affected by political and ideological arguments of both the Arabic and Islamic worlds. As a result of Otto Wagner's writings, The terminology of "Modernism" was well-established and well-stabilized and the architectural modernism was deviated from the usual and familiar discourse of the traditional architecture. Due to the fact the Modernism does not have a distinct language, it does not have an identity. This lack of identity was consequently substituted by the products of industry. However, Arab critics ignores that the domain of the national identity is identifying with politics, economics , community, culture, art, architecture and urbanism. Nowadays and as the economics and technology flourish, the clash among technology-supporters and the defenders of the heritage like Hasan Fatehi, Rufaat Al-Jadargi and Rasem Badran. Also the metaphysics that defend the Arabic and the Islamic traditions come to exist and this does not prevent elaboration on concepts of specialization, automating and architectural traditions and the strategies of widening the cities all that with illustrations of the western architecture in the Arabian land.