

## **Type and Typology in Architecture**

Researcher: Ali Majid Hameed  
Al Nahrain University  
E-mail: alimajid86@yahoo.com

Supervisor: Dr. Arshad A. Alanizi  
Al Nahrain University  
E-mail: dr.alanizi@gmail.com

Architecture is not a stone; It's the prior thought behind design process; which could get from Forms; sketches or images and even verbally; and all summarizes through the concepts of Type and Typology in Architecture by its time transformations; Typology is architecture itself, it's represent era imprint and it's classifying Architectural movements, including its philosophical and theoretical ideas and even the applied. That's made the Theory of Type in architecture deals with the thoughts and stone. Therefore the research aim is to mention the meaning transformation of the Type and Typology concepts; and clarify specific definitions for each of them; which considered challenge due to the conception transformation for them and their wide uses in the other fields. So, the research aims to examine type and typology importance in architecture, and the importance for the type double nature in the self-formal construction due to the culture fluencies and mixing. The research problem on how the Architecture benefits from the overall type theory, from the overview of preliminary research and chapters.

Type is the active autonomous tool in the architectural design, and it's the idea behind the image transferred to the observer. Although of the types' prior existence; but it's discovered according to its position; since the types are classified according to their positions; therefore the Ideal Types are the types in the Ideal world which it's prior existence and its first physical presentation called the Prototype; after that the repetition of the prototype calls Stereotype; and due to these repetitions of the Stereotype; the type stand in the human mind and be as a human nature; when the type reaches to this position it is calls Archetype. And there are many other types classified according to their essence and formal properties; example: Active Type, Developed Type and Originating Type and others. The need of type and its origins theory research to define and discover the importance of the Type in language and architecture, and discuss its theoretical and continuity concept, as well as in autonomous architectural view with concept like Form, Meaning, Function, and Material.

In the other hand, Typology stands in the theory of typology which is filled with meaning and different from the first half. It describes the era properties by the Typology Succession Process; therefore the research aims to define the architectural Typology by discussing its concept and importance in architecture. And explores the elementary and mechanical Typology and their properties, and its legitimacy in architecture.

In Architecture which is the research third revolve; the importance of the Type and Typology Concepts in practice; for discussing great cases in architecture like first architecture origin. Although the bid difference between the rationalism and empiricism; they agreed that the type is the origin in first architecture; and it's extrude all the architectural splendor of luxury. The Type Theory used in understands and analysis all architectural projects; since it's the real standard in the architectural appreciation; and is giving real picture for the different types benefits in these projects. In spite of possibility project presentation according to many types; but some types are more useful from others in a project. These projects are decided by theory of type or by providing new types to meet the needs of the community. As well as; Theory of Type clarifies the accurate joints between typologies and the architectural revolutions in the history; the classical typology for example; adopted on the theory of complementarily with nature against which earlier in the architecture of the Baroque and Rococo; by its imitation with the Greek or Roman model. Where the theory of Typology tell us by the two typologies (classical and the pre-classical in baroque & rococo) are different, but they are not opposing; as is the case between Modernism and Classicism; they both derives their legitimacy from other sources outside architecture, in the other hand; the unitary holistic view of the modernism typology helped to break architect character and the architectural work in the community. But the city typology different from the previous typologies; it's take its legitimacy from the architectural field, trying to fix the modernism faults by using the collective memory which stands in the human minds. The Conclusion is reviewing summarizing of previous chapters and put forward recommendations and the beneficiaries of the research.

## **Certification**

I certify that this thesis entitled "**Type and Typology in Architecture**", was prepared by **Ali Majid Hameed** under my supervision at Al Nahrain University/ College of Engineering in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science in Architectural Engineering.

Signature:

Name : Dr. Arshad A. Abdullah Alanizi

**(Supervisor)**

Date :    /    /2011

Signature:

Name: Dr. Abd Al Hussein Al-Askari

**(Head of Department)**

Date :    /    /2011

## Certificate

We certify, as an examining committee, that we have read this thesis entitled "**Type and Typology in Architecture**", examined the student **Ali Majid Hameed** in its content and found it meets the standards of thesis for the degree of Master of Science in Architectural Engineering.

Signature:

Signature:

Name: Dr. Arshad A. Abdullah Alanizi

Name: Dr. Ibrahim Jwad Kadhum

**(Supervisor)**

**(Member)**

Date :     /     /2011

Date :     /     /2011

Signature:

Signature:

Name: Dr. Abd Al Hussein Al-Askari

Name: Prof. Dr. Bahjat Rashad Shaheen

**(Member)**

**(Chairman)**

Date :     /     /2011

Date :     /     /2011

Approval of the College of Engineering

Signature:

Name: Prof. Dr. Muhsin J. Jweeg

(Dean)

Date :     /     /2011

# **Type and Typology in Architecture**

**A Thesis**

**Submitted to the College of Engineering  
of Al- Nahrain University in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree of  
Master of Science  
In  
Architectural Engineering**

**by:  
Ali Majid Hameed  
(B.Sc. 2007)**

**Dhul Hijjah  
November**

**1432  
2011**

## الفصل الأول

### مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية

#### تمهيد

لا شك أن النظرية النمطية ونظرية المعنى في العمارة تُعدّان التشكيلات الأساسية في التنظير المعماري، واللذان يُمثّلان أدوات أساسية في الفعل المعماري إن لم ترقَ هذه أو تلك لتصبح إحداهما أو كليهما في بعض الآوانِ غايات.

فنجد بأن التاريخ المعماري قد شهد نقاطاً إرتبطت فيها النظريتان لتشكّلا معاً سمة العصر؛ وذلك واضح في التحولات في مفهوم النمطية، والذي مرت عليه " ثلاثة تحولات تاريخية إستناداً إلى النواحي التاريخية والمنهجية كما وضحا فيدلر: فالأولى كانت في التطور الفكري للفلسفة العقلانية في عصر التنوير والمسماة بالنمطية الأولى، وتلتها الايديولوجية الحداثوية وهي النمطية الثانية، وكان النمطية الأخيرة بعد ستينيات القرن العشرين بفضل العقلانيين الجدد". (Vidler, 1977, P.284).

ويناقد الفصل الأول مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية من خلال ثلاثة مباحث:

#### ١- المبحث الأول : تفسير مصطلح النمط:

يناقد المبحث الأول تفسير المصطلح من خلال خمسة محاور مهمة؛ الأول يتناول تفسير المصطلح لغوياً في اللغة العربية واللغات الأجنبية؛ وأما الثاني فيتناول تفسير المصطلح معمارياً، وأما الثالث فيتناول البيئة الإصطلاحية التي تحيط بفكرة النمط والتي تتمثل بالشكل وشكل النمط والطرز أو الأسلوب والإنموج؛ في محاولة لبيان اختلافها عن مفهوم النمط بشكل أساسي، أما المحور الرابع فيتناول الإشتقاقات المرتبطة مع المصطلح مثل الأنماط المثالية والأولية والستريوتايب والأنماط العليا والطبيعية والفعّالة وكذلك المطوّرة، أما المحور الخامس والأخير فيتناول الأصول النظرية والفلسفية التي إنبثق منها مفهوم النمط عن طريق إستعراض طروحات إفلاطون وطروحات العقلانيين والماديين.

## أ- تفسير مصطلح النمط (Type) لغوياً.

يُعرّف الرازي في كتابه مختار الصحاح النمط بفتحيتين بأنه "الجماعة من الناس أمرهم واحد. وروي عن سيدنا أمير المؤمنين عليّ كرم الله وجهه أنه قال "خير هذه الأمة النمط الأوسط يلحق بهم التالي ويرجع إليهم الغالي" (الرازي، ١٩٨٣، ص ٦٨٠).

وجاء في لسان العرب لابن منظور؛ "النمط: ظهارة فراش ما وفي التهذيب ظهارة الفراش والنمط جماعة من الناس أمرهم واحد وفي الحديث [حديث سيدنا علي بن ابي طالب كرم الله وجهه] خير الناس هذا النمط الأوسط قال أبو عبيدة النمط هو الطريقة يقال الزم هذا النمط أي هذا الطريق والنمط أيضاً الضرب من الضروب والنوع من الأنواع يقال ليس هذا من ذلك النمط أي من ذلك النوع والضرب يقال هذا في المتاع والعلم وغير ذلك والمعنى الذي أراد علي عليه السلام أنه كره الغلو والتقصير في الدين كما جاء في الأحاديث الأخر أبو بكر الزم هذا النمط؛ أي الزم هذا المذهب والفن والطريق قال أبو منصور والنمط عند العرب والزوج ضروب الثياب المصبغة ولا يكادون يقولون نمط ولا زوج إلا لما كان ذا لون من حمرة أو خضرة أو صفرة فأما البياض فلا يقال نمط ويجمع أنماطاً" (ابن منظور: ص ٣٦٨)؛ ومن ذلك نجد أن النمط هو المميز وليس السائر أو الغالب لذلك تم إستثناء الأبيض من كونه نمطاً في لغة العرب.

والنمط "ضرب من البسط والجمع أنماط مثل سبب وأسباب قال ابن بري يقال له نمط وأنماط ونمات قال المتنخل علامات كتخبير النمات وفي حديث ابن عمر أنه كان يجلل بدنه الأنماط قال ابن الأثير هي ضرب من البسط له خمل رقيق واحدها نمط والأنمط الطريقة والنمط من العلم والمتاع وكل شيء نوع منه والجمع من ذلك كله أنماط ونمات والنسب إليه أنماطي ونمطي ووعساء النميطة معروفة تنبت ضروباً من النبات ذكرها ذو الرمة فقال:

فَأَضَحَّتْ بوعساء النميطة كأنها

ذرى الأثل من وادي القرى ونخيلها

والنميطة: إسم موضع، قال ذو الرمة :

فقال أراها بالنميطة كأنها

نخيل القرى جباره وأطاوله" (ابن منظور: ص ٣٦٨)

وجاء ايضا في مقاييس اللغة عن النمط أنه "الدلالة على الإجتماع والنمط جماعة من الناس". (ابي الحسين: ص ٣٧١)

ويذكر الصغائي في العباب الزاخر، "النمط: ضرب من البسط، والجمعُ : أنماط". (الصغائي: ص ٤٢٤).

ونمط له على الشيء تنميظاً دل عليه، والنمط ضرب من البسط ، الطريقة والمذهب والصنف والنوع من الشيء والجمع أنماط ونماط والنسب أنماطي ونمطي والنمط أيضاً الجماعة أمرهم واحد. (البستاني: ص ٢٢٣٨) نستنتج من ذلك أن النمط هو المتميز وليس السائر أو الغالب. وهو الميزة التي تختص بها جماعة ما أو عدد من الأشياء أو الماديات أو المعنويات... الخ.

وفي اللغة الإنكليزية فان كلمة (type) تعني :

"A number of people or things having in common traits or characteristics that distinguish them as a group or class".

أي أنها عدد من الناس أو الاشياء لديهم نفس الميزات أو الخصائص المشتركة التي

تجعلهم ضمن مجموعة واحدة. (The American Heritage® Dictionary, 2003)

وأیضا جاءت بمعنی : نمط، صنف، أو مصنف للأشياء، جميعها لها شيء مشترك.

(Collins Essential English Dictionary, 2006)

وكتب الناقد Paul Johnson في كتابه *The Theory of Architecture*

*Concepts Themes And Practices* عن النمط الاتي:

"إن الإستعمال الإنجليزي للـ "Type" يشتقُ أما من كلمة type الفرنسية أو type اللاتينية، والمشتقة من الـ type اليونانية والتي تعني : ضربة، إنطباع، صورة، أو شكل، تركيب، أو شخصية من صنف معين من الكائنات أو الأجسام، وفي منتصف القرن التاسع عشر اصبح معناه إنموذجاً أو موديلاً والتي بعدها يصنع شيء ما. ويُطلق أيضا على الشخص أو الشيء الذي يوضح صفات لنوع أو نظام لشيء ما". (Johnson, 1994, P.288.)

إن مفردة النمط مأخوذة من الكلمة الاغريقية (typto) وتعني " to beat, to hit, to (mark) (Webster's College Dictionary). وبعد ذلك تطورت المفردة إلى أن أصبحت تُسمى

(*typos*) في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد، وإندمجت معانٍ جديدة للمفردة مثل (بروز، توضيح المعالم، نقش، طبع في الذهن، علامة). حيث إستعملت لتعني العلامة في العملة النقدية. وبعد تطور الطباعة في أوروبا في القرن الرابع عشر، توسع المفهوم ليشمل الحروف الأبجدية على المعادن المستطيلة الصغيرة المستخدمة في الطباعة. ويمكن أن يكون هذا التوسيع في المفهوم نتيجة لحركة الضرب على آلة الطباعة التي تماثل عملية سك النقود. إذ إن كل قطعة تحوي حرفاً معيناً بذاته يكون محفوراً عليها سواء أكان من الحروف الأبجدية أو الأرقام. (GÜNEY, 2007: P.5)

وفي قاموس الاكسفورد يأتي مفهوم النمط Type بأنه رمز أو شعار أو اي شيء له رمزية مهمة. (Oxford Dictionaries Online)

### ب- البيئة الاصطلاحية التي تحيط بفكرة النمط:

لابد من تأسيس قاعدة تعريفية للبيئة الإصطلاحية أو المصطلحات المستخدمة في التنظير المعماري والمحيطه بفكرة النمط؛ بسبب كثرتها وتقارب تعاريفاتها بعضها من بعض والتي خلقت بعض الصعوبة في التفريق بينها. حيث تم إعتداد التسلسل والترتيب من غير الملموس إلى التام الواقعية أو الملموس أي من المثالية إلى الواقعية؛ فيكون الترتيب؛ الشكل والنمط وشكل النمط والطرز أو الأسلوب وصولاً إلى الإنموج.

١- الشكل (*Form*) : هو المظهر البصري للهيئة العامة (*Shape*) المجردة. حيث يقول الفلاسفة المثاليون (وعلى رأسهم أفلاطون) بالعالم المثالي ونسب الأشكال إلى عالم ما آخر (عالم المثل)<sup>(١)</sup> وأن الأشكال الموجودة بشكل عام تنتسب إلى أسلافها في ذلك العالم. ويعد بعضهم أن الشكل المعماري نصٌ مشابه للنص اللغوي يحمل رسالةً مشفرةً بإستخدام عناصر معمارية معروفة

---

(أ) جاءت نظرية المثل لإفلاطون من عملية التمييز بين الحقيقة والمظاهر أو الشيء والظاهر؛ يقول إفلاطون لنفكر في عمل النحات، لنفرض أن لديه فكرة في صنع تمثال معين من مادة الرخام ، لنقل الآن أن الفكرة هي (صورة التمثال) وهي مستقلة عن كل انواع الرخام أو المادة الأولية الموجود في الكون، لكن بالنسبة للرخام (أي المادة الأولية) هناك حالة ضرورية (قانون طبيعي حسب رأي افلاطون) تتطلب أو تتصارع في وجدها من أجل أن تكون مُدركة أو معروفة للآخرين عن طريق الحواس. لذلك النحات أخذ قطعة من الرخام ونحت عليها صورة التمثال الذي يرغبها. إذن الرخام كمادة أولية إنطبعت عليها فكرة التمثال، وبدون فكرة النحات لم يكن هناك أي إحتمال أن يكون الرخام هذا التمثال بذاته، لكن النحات يستطيع عمل عدة أنواع من التماثيل من نفس الفكرة دون أن تتأثر بها الفكرة الأصلية. في هذه الطريقة فسّر إفلاطون خلق العالم وكل الذي نختبره عن طريق الحواس، إن العالم المادي مُدان إلى عالم المثل الذي أعطاها الفكرة أو الهيئة أو الشكل أو الصيغة. (Frost, P.II)



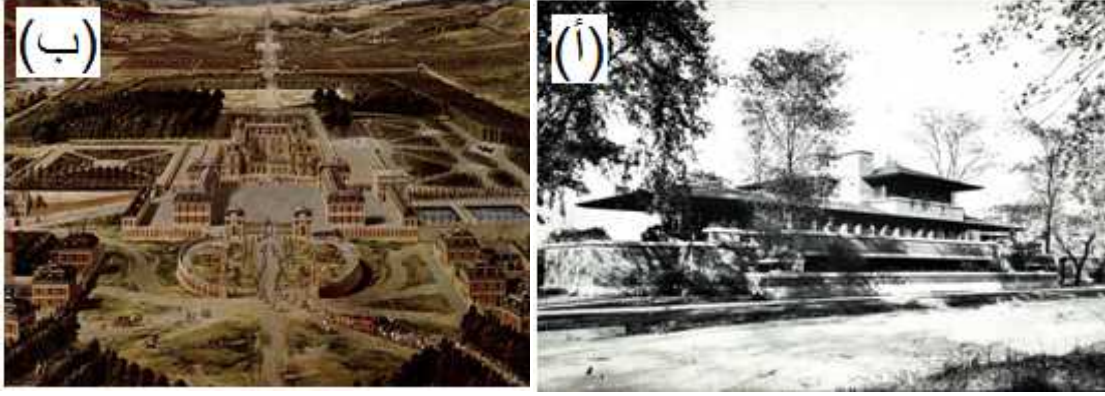
سابقاً وتوظيفها في كتابة هذه النصوص. وبهذا يكون للشكل وجود تصويري لامادي تنتقل إلينا على هيئة صور والتي هي "ماهيات مُعزلة مُستقلة قائمة بذاتها في عالم علوي، وليس للأشياء أو الكائنات بوجه عام من صلة بها غير صلة المشاركة، ولا يستطيع الإنسان أن يصل إلى إدراك هذه الصور إلا عن طريق التفكير العقلي؛ أما عن طريق الحس فلا يستطيع أن يصل إلى شيء". (بدوي، ٢٠٠٦، ص ١٦٤)، وبذلك نصل إلى نتيجة أن الشكل مُستقل عن أسلوب الظهور وعن الوظيفة؛ وهو (أي الشكل) إنما يشترك مع الوظيفة لظهوره المادي، ولكن لا ينحصر ظهوره عليها بالضرورة، وهذا ينطبق على المكان والزمان والمعنى.

أما مبادئ العمارة الوجودية في إن "الأشكال الرمزية المحمّلة بالمعاني: تضيف مزيداً من المعاني الوجودية إذ تضيف البعد التاريخي الذي تكونت خلاله وترمز إليه" (جدو، ١٩٩٢، ٦٨)، فلا تشكل تعارضاً في إستقلال الشكل عن المكان والمعنى فإن ظهور الشكل الأول لا يتعارض وأصوله العليا والتي لها وجودٌ مُعزلاً عن واقع الأشياء المادية. وأما من وجهة النظر الأخرى، فتؤكد المادية على أن الشكل هو ذلك التكوين الهندسي الذي يظهر لنا الوظيفة المرتبطة بمتطلباتها ليكون إنعكاساً مادياً حقيقياً لها. بوصفه مشتقاً من الواقع المادي. فينظرون إلى الأشكال على " أن لها وجوداً حسيّاً، ولكن هذا القول يتنافى تمام المنافاة مع أقوال أفلاطون نفسه، ... وإنما هي ماهيات منفصلة تمام الانفصال عن الأشياء المشاركة فيها." (بدوي، ٢٠٠٦، ص ١٦٣) وبهذا لا يكون للشكل وجوداً حسيّاً وإنما يتخذ المنحى الذي تتخذه الصور في أنه منفصل عن الأشياء.

ويناقش مارك كيلنتر (*Mark Gelenter*) مصدر الأشكال في العمارة؛ وحصرها على

خمس نظريات: "النظرية الأولى: الشكل المعماري يتشكل عن طريق الوظيفة المرجوة منه" (*Gelenter, 1996, P.3*) ولكن أثبتت هذه النظرية إخفاقها بسبب عدم قدرتها على تفسير كيفية إنتاج الأشكال المبدعة. وأما " النظرية الثانية: تتولد الأشكال المعمارية داخل المخيلة المبدعة للمصمم" (*Ibid., P.7*) أي أنها تأتي عن طريق مصادر داخلية أو قصدية للمصمم. وتمتلك هذه النظرية جزءاً من الحقيقة التي تفسر لنا عملية الإبداع ولكنها لا تفسر جانبين في تاريخ الهندسة المعمارية الأول سمة العصر لمدة معينة مثل عصر النهضة وعمارة الغوطية والركوكو والحدائثة... الخ والثاني كيف يتشارك مصممون مختلفون هذه المصادر التي تتحكم

بسمات العصور المختلفة. وأما " النظرية الثالثة: فيتشكل الشكل المعماري من سيادة روح العصر " (*Ibid., P.8*) وهذه النظرية تحل لنا المشكلة الاخيرة ولكنها لا تفسر ثلاثة جوانب مهمة؛ الأولى: وقبل كل شي ماهية هذه الروح المخفية المسيطرة على العصر والتي تختلف في كل مدة عن المدة التي قبلها؟ والثانية: كيف تفسر لنا التغيرات المفاجئة على روح العصر على مر التاريخ؟؛ فيما تكون الاخيرة كيف يكون تفسير وجود اكثر من روح للعصر في مدة معينة؟. و"النظرية الرابعة: الشكل المعماري يتحدد من خلال سيادة العوامل الاجتماعية والاقتصادية" (*Ibid., P.11*) ولكن هذه النظرية لا تفسر لنا جانبين: الأول وجود تصاميم تفوق الوضع الاجتماعي والاقتصادي في ذلك الوقت (ينظر الشكل (1-1)) وبين تصاميم أقل منها من الناحية الاجتماعية والاقتصادية في مدة متقدمة عنها؛ وأما الآخر ففي وجود تصاميم تتشابه (وتتطابق في بعض الأحيان) مع تصاميم قديمة جداً والتي لا تتناسب بأي حال من الأحوال والحالة الاجتماعية للعصر (ينظر الشكل (1-2)). وأما "النظرية الخامسة: فيشتق الشكل المعماري من المبادئ الخالدة للشكل التي تتجاوز المصممين المعيّنين والثقافات والمناخ" (*Ibid., P.14*) إذ تفسر هذه النظرية عالم الاشكال الحقيقي الذي يقع تحته كل العمارة الجيدة؛ بغض النظر عن ظروف مشاكل التصميم أو المصمم أو حتى الثقافة. وتأتي هذه النظرية بفرضيتين: الأولى بخصوص نظرية النمط؛ فنقول أن الأنماط التي توجد في مبانٍ معينة يمكن إشتقاقها من شكل المبنى وتطبيقها في أبنية أخرى (مثل الباسليكا أو الفناء أو الانيريوم (الفناء الكبير ضمن المبنى)). وأما على مستوى الجزئيات فيمكن أخذها بالمجمل أو أخذ نسيبها وتطبيقها على أشكال ومبانٍ أخرى (مثل أخذ النظم الخمسة للأعمدة (التوسكاني، الدوري، الايوني، الكورنثي، والمركب)). ولكن أخذ هذه النظرية (بشقيها) وبهذا التحديد تجعل بعض التساؤلات تتبادر للذهن مثل كيفية تفسير الأنماط الجديدة والتي أُخترعت حديثاً ولم يكن لها سابقة؛ مثل ناطحات السحاب. أو التطويرات والتغييرات التي تحدث للنمط والمُشتق من مبانٍ أخرى. وأما الفرضية الثانية والخاصة بالجزئيات فلا تفسر لنا الظهور الشكلي الأولي لتلك الأعمدة والتي من الممكن أخذها بالمجمل.



الشكل (١-١) الشكل والحالة الاجتماعية (أ) روبي هاوس (*Robie House*)، شيكاغو، ١٩١٠، فرانك لويد رايت؛ (ب) مشهد منظوري لفيرسالييز (*Versailles*) ، فرنسا، ١٦٦٨، بييري باتيل. هل تمثل الصورة الأولى الحالة الاجتماعية للقرن العشرين والثانية تمثل الحالة الاجتماعية والإقتصادية للقرن السابع عشر؟.

(Gelenter, 1996, P.12)



الشكل (٢-١) الشكل والحالة الاقتصادية (أ) كنيسة مادليني (*Madeleine*)، باريس ، فرنسا ١٨٠٤ - ١٨٤٩، بييري فيكنون (*Pierre Vignon*)؛ (ب) مبنى البارثينون، أثينا، اليونان ٤٤٧-٤٣٦ قبل الميلاد؛ فإذا كان الشكل يتبع الظرف الاجتماعي والاقتصادي؛ فهل أن الحالة الاجتماعية والإقتصادية في أثينا قبل الميلاد تتطابق (كتطابق المبنيان) مع فرنسا في القرن التاسع عشر بعد الميلاد؟. (Gelenter, 1996, P.13)

ويختلف الشكل (*Form*) عن الهيئة (*Shape*) بأن الأخيرة غير واضحة المعالم وتتميز بالغموض؛ فيمكن أن نجعل هيئة ما تدل على عموم البشر فيما لا يتفق ذلك مع الشكل فالبشر على أشكال متنوعة وعديدة؛ وإن من المعلوم أن زيادة التفاصيل تقترب للواقع فيما تكون زيادة الغموض أقرب إلى ما واره الطبيعة وعالم الأفكار؛ والهيئة تتميز بالغموض على عكس الأشكال؛ ولكن تعتبر الأشكال ذات أصول علوية وبعيدة عن الواقع فيما تكون الهيئة واقعية على الرغم عدم وضوحها؛ بسبب وجود الأشكال المُسبق في عالمها المثالي؛ وفيما تكون الهيئة أقرب للواقع الملموس نتيجة وجودها البعدي فيه.

## ٢- النمط (Type):

هو المرجع أو الفئة الخالية من المعاني الثابتة وتشير إليه الأشياء المختلفة التي هي من ضمن فئة أو مُصنّف واحد أو من نمط واحد. فلا يتحدد ضمن وظيفة أو مقياس أو شكل أو لون معين ولكن العكس صحيح؛ ودون أن يتحدد ضمن ابعاد معنوية أو رمزية. ويصف آرغان *Argan* النمط (Type) بأنه "صورة ذهنية تمثل مجموعة من العلاقات الشكلية، تتميز بالغموض وبكونها متغيرة خلال التاريخ؛ وغالبا ما يرتبط النمط [خلال مدة ما] بمعطيات فكرية، إجتماعية ومكانية." (*Argan, 1962, p.564*). أن النمط مبدأ يقود إلى عملية الخلق والتشكل في منظور دكوينسي "في افتراض مفهوم النمط المثالي، غير المدرك، غير الملموس وغير المرئي، والذي ليس له نسخ ثانوية، ولكن مع ذلك فهو الشكل التمثيلي لمبدأ أو فكرة المبنى" (*Vidler, 1998, p. 449*). فيكون النمط على وفق هذا المنظور هو شيء للإستدلال على التراكم المعرفي المستند إلى المؤلف "و ذو مميزات محددة"، والملاحظة في كل مبنى بشكل مفرد. فهو جوهر مشترك يقود إلى العنصر ويشير (يُظهر) جانبا من الحالة التاريخية في إطار المعرفة المعمارية الحالية. ويعرفه آرغان (*Argan*) بأنه "تصوّر عام لشكل أساسي يتضمن مجموعة من العلاقات الشكلية، ويمكن تجسيد هذا التصوّر العام فيما لا نهاية له من الامثلة المعمارية المتنوعة إعتقاداً على رؤية المعمار، إلا أنها في النهاية تجمعها قوانين شكلية واحدة." (*Argan, AD, Dec. P.63*)

## ٣- شكل النمط (Type-Form) :

هو أن يقترن النمط بشكل ما، حيث تتخذ الأنماط أشكالاً تبعاً للشكل الفضائي والتكوين الكتلي حسب تصنيف جنك *Ching* إلى خمسة أنماط شكلية (*Ching, 1979, P.206-207*):  
النمط المركزي (*Central type*).

- النمط الطولي (*Linear type*).

- النمط الشعاعي (*Radial type*).

- النمط التجميعي (*Clustered type*).

- النمط الشبكي (*Grid type*).

٤- الطراز أو الأسلوب (*Style*): هو الطابع العام للمبنى، حيث أن لكل مبنى أسلوباً يميزه ولكن من واقع شكلي لا فكري؛ ويمكن التوسع في ذلك أكثر من خلال مقارنة فيدلر بين النمط والأسلوب، فيذكر أن إهتمام المنظرين في العمارة كان في إيجاد الاختلافات في إنتاج العناصر، وبشكل أوضح إنتاج الأبنية، كل واحدة وطريقة إنتاجها.

ومن هذا المنطلق فأنهم فضلاً عن عدّهم الأبنية بإنها تشير إلى الأصول كالكوخ الريفي hut أو المعبد temple، فإنها أيضاً تشير على إمتلاك جوانب خاصة يمكن قراءتها من خلال وظيفتها. (*Vidler, 1998, p. 443*). فيما ينقل فيدلر تأكيد بلونديل Jacques François Blondel الذي قال: "أن كل الطرق المعمارية المختلفة للإنتاج يجب أن تحمل بصمة للقصدية في كل مبنى معين، ويجب أن تمتلك كل بناية أسلوباً خاصاً يحمل الشكل العام ويوضح ماهية المبنى". (*Blondel, 1998, p.229*) وعلاوة على ذلك فإنه "إستخدم كلمة genre بدل النمط لتوضيح نوع محدد من المبنى يجب أن يشكل ويعبر عن نفسه، طبقاً إلى قوانين الإحساس في العمارة". (*Ibid: p.443*) ومن هذا المنطلق قام بلونديل بتأهيل الطراز بصورة عامة لأنواع مختلفة من المباني مثل المسرح، الجامعات، المستشفيات، والمعامل... الخ. (*Ibid: p.443*) ولكي يدعم وجهة نظره فإنه عمل على البحث في العلوم الطبيعية، وأقترح تصانيف تم العمل بها على الأصناف المختلفة والأجناس في علم الحيوان مثل الطبقات والرتب والأجناس *Classes, Orders and Genera* والتي يمكن أن تكون قابلة للتطبيق لبحث المعمار في النظم الطبيعية لممارسته. (*Ibid: p.443*).

والطراز هو اللغة التي ترافق تحويل الأفكار إلى عناصر شكلية لعمارة ما؛ تتميز بها عمارة ما عن العمائر الأخرى مثل الطراز الاموي والطراز العباسي والطراز العثماني والطراز المغولي أو الهندي... الخ. وبعبارة أخرى هي الصبغة العامة أو الطابع الشكلي العام لتلك العمارة والظاهرة في أبنيتها (النماذج المعمارية).

٥- الإنموذج (*Model*): هناك تعريفان للإنموذج؛ الأول في العمارة يتمثل بأنه المنشأ التام والنهائي الناضج والذي لا يحتاج إلى تطوير أو تعديل؛ وان اي تعديل أو تطوير عليه يجعله إنموذجاً ثانياً. بأنه الحالة كاملة الواقعية ويُعدّ مرجعاً واقعياً. حيث يُمثل الإنموذج الجانب الملموس والتام الواقعية للحالة. أمّا التعريف الثاني للإنموذج في غير العمارة كما

يعرّفه التكرلي بأن النماذج (*models*) هي " أعمال منتخبة عدت قمة في الإنتاج في زمانها، فأصبحت نماذج جمالية ذات قيم مطلقة.. والنتاج الفني بمجمله محاولة حرفية لتقليد هذه النماذج والوصول إلى القيمة الجمالية نفسها". (التكرلي، ١٩٧٩، ص ٨)

ويمكن القول بأن الإنموذج هو الجزء التطبيقي العملي الذي يتجلى فيه النمط ومن الممكن نسخ الإنموذج وتقليده؛ وفيه تظهر جميع العلاقات والخصائص الشكلية بشكل واضح؛ ويختلف عن النمط في كون الأخير حاملاً للابعاد الفكرية الكامنة في العقل فيما يكون الإنموذج الجانب الفيزياوي والملموس. "ويتميز النمط عن الإنموذج (*model*) بأعتبار الثاني خاصاً ومحدداً" (العكام-المعموري، ٢٠١٠، ص ٣١٢).

إن أكثر المناقشات التي تحدثت عن علاقة النمط بالإنموذج، هي مناقشات دكوينسي الذي يفرق بينهما بوصفه للإنموذج بأنه: " *the idea of the 'model' is the complete thing, which is bound to a formal resemblance.* (De Quincy, P. 619) أي أن الإنموذج لا يحتمل التغييرات فهو كامل الواقعية؛ فالإنموذج *model* يعرف بالعنصر (أو الشيء) الذي يعيد نفسه في الوسط بلا تغييرات عن الشكل المستنسخ منه، فهو بذلك عنصر شكلي ملموس، وإن النماذج تتطابق شكليا فيما بينها. وبالعكس من ذلك فإن النمط يمكن أن ينتج أشكالاً مختلفة ولكن لا تأتي بالمطابقة الشكلية فيما بينها؛ إلا إنها تتدرج تحت النمط نفسه.

### ج- الاشتقاقات المرتبطة مع مصطلح النمط :

١- الأنماط المثالية (*Ideal Types*): يرى البحث أن الأنماط المثالية هي تلك الأنماط الخالدة في عالم المثل؛ فالنمط المثالي موجود كأساس لجميع التغييرات والاندماجات. وفي الفلسفة الافلاطونية استعمل على "انه شكل أو فكرة (*Form - Idea*) الذي تنتظم بعده الأشياء المشابهة له". (Johnson, 1994, P.289)

٢- الأنماط الأولية (*Prototypes*): وهو الظهور أو التمثيل الفيزياوي الأول للنمط؛ ويُعدّ القاعدة أو المرحلة الأساس لباقي المراحل والمراتب. وهو النمط الأولي أو الأساسي لكل عينة أو موديل *Model*، الأصل أو الإنموذج الذي يستند أو يشكل عليه. إن النمط الأولي، شكل يؤخذ كأساس أو قاعدة للمراحل التالية. (The American Heritage Dictionary, 2006). ويعرفها Chamout بانها "الأشياء يختارها الفنان من الطبيعة، لتعمل على إثارة

التخيلات لتصويراته، فالأشجار مثلاً تعد انماطاً (أولية) للأعمدة بوصفها أحد العناصر الأساسية للعمارة". (القزاز، ١٩٩٨، ص ٣٦-٣٧). ويرى جونسون *Paul-Alan Johnson* أن الـ *Prototype* هو: " هو نمط الأولي أو البدائي لشيء ما، أو عينة أو إنموذج (موديل)، أو هو الظهور الأولي للنمط. (*Johnson, 1994, P.289*)

٣- نمط الستيروتايب (*Stereotype*): وهو الظهور النمطي اللاحق للنمط الأولي، أي أنه يأتي بعد الظهور الفيزيائي الأول للنمط؛ ولكنة استخدام وانتشار نمط ما وتناغمه مع الأشكال مختلفة يطلق عليه ستيروتايب (*Stereotype*). أي أنه مرحلة ما بعد النمط الأولي (*Prototype*).

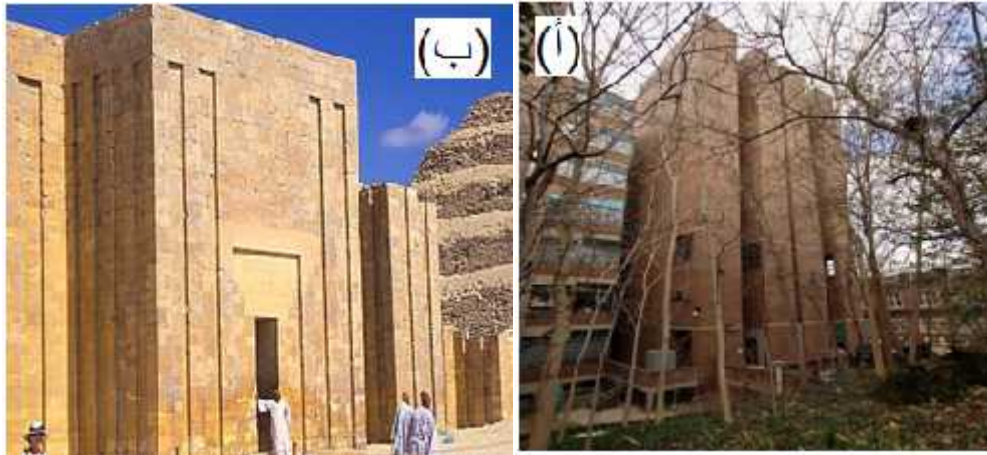
٤- الأنماط العليا (*Archetype*): هي صور إبتدائية، لا شعورية، لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية من خلال تكرار ظهور الأنماط وترسخها في اللاشعور الجماعي حتى أصبحت ضمن الطبيعة الإنسانية الخاصة لجماعة معينة أو شعب من الشعوب. " فهي انماط أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزة، وهي تقع في جذور كل شعراً أو أثر فني ذي ميزة عاطفية خاصة". (هايمن، ١٩٨٢، ص ٢٤٩). وفي سايكولوجية يونك، أن الـ *archetypes* هي صور وعينات ورموز ترتفع من خلال الشعور العام وتظهر على شكل أحلام ، أساطير وحكايات. (*Johnson, 1994, P.289*)

توجد الأنماط العليا في ذاكرة الناس الواعية أو غير الواعية؛ وتأقلمت مع البشرية حتى أصبحت كمادة أو طبيعة سلوكية لديهم؛ ومن جراء الاستخدام الكثير والطويل ترسخت تلك الانماط حتى رُحلت إلى مستوى ذاكرة الشعوب.

وحين إبتكر يونغ مصطلح "اللاوعي الجمعي" *Collective Unconsciousness* ليشير إلى ذلك الجزء من اللاوعي لدى الشخص والذي يشترك فيه مع جميع البشر في مقابل اللاوعي الذاتي الذي يكون فريداً عند كل مرة ووفقاً لـ يونغ فإن "اللاوعي الجمعي يحتوي صوراً وهي عبارة عن أشكال أو رموز تتجسد من قبل كافة الناس في جميع الثقافات. إن لمفهوم اللاوعي الجمعي صلة بالإنموذج الروحي للكائنات الحية إذ أنه يتكون من أجزاء منفردة من الروح لكنها مجسدة بشكل مادي وكمثل جزيرة في البحر نبدو أفراداً متميزين لكن تحت السطح يكون جميعنا متصلون. *We are all connected* " (*Jung, 1981, P.42*)؛ والأنماط العليا تكون قابعة

في هذا اللاشعور أو اللاوعي الجمعي. وفقاً لتفسير يونغ، فإن الأنماط العليا هي أمثلة عن الأفكار الفطرية والتي يصبح لها أدوار في تفسير الظواهر المرئية أو الخاضعة لمراقبتنا أي إنها مجموعة من الذكريات والتفسيرات المرتبطة بشكل وثيق مع الإنموذج.

وإن الفكرة المسيطرة على أعمال معمار هي في الواقع أنماط عليا مستقرة في اللاشعور الجمعي، كأن تكون صورة تأريخية غامضة تمثل أمجاداً كلاسيكية لأزمة غابرة. ويوضح الناقد مانفريدو تافوري (*Tafuri*) هذه النقطة التي يراها أساسية في "أعمال المعمار لويس كان (*Louis Kahn*) والتي تخاطب (حسب رأيه) هاجساً يسيطر على مجتمع يفتقد الشواخص التاريخية والتراث الحضاري العريق ويعني به المجتمع الأمريكي". (Tafuri, 1976, P.404).  
 (يُنظر الشكل (٣-١) والشكل (٤-١))



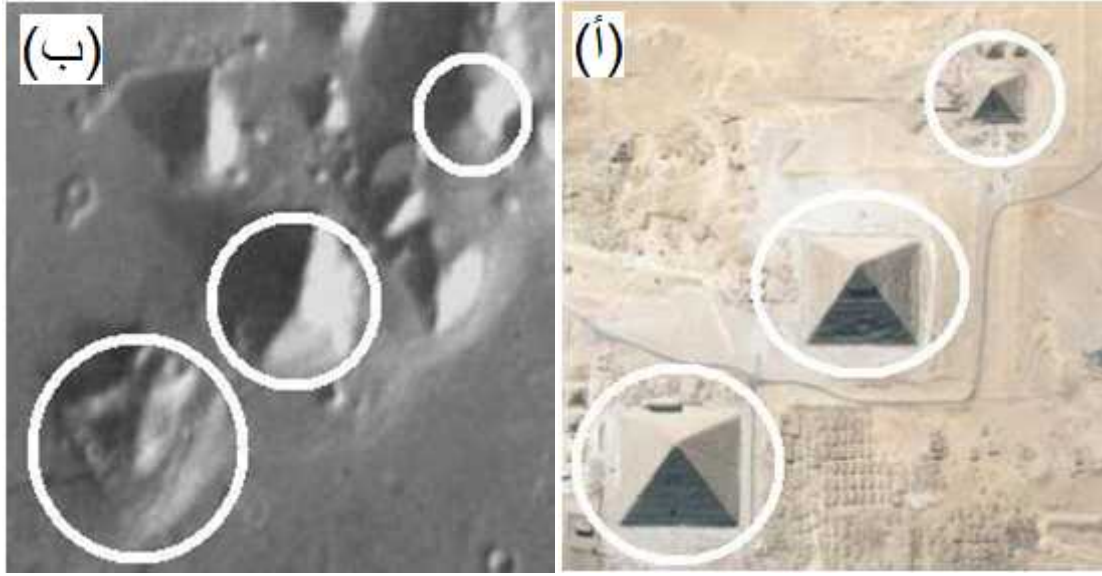
الشكل (٣-١) تشابه الأشكال : جهة اليمين مختبرات مركز ريتشارد الطبي في بنسلفانيا للمعمار لويس كان، ١٩٦٠، من جهة اليسار معبد زوسر، صقارى، السلالات الفرعونية الأولى ٢٢٧٨ ق.م. المصدر : (جدو، ١٩٩٢، ص ٥٠)



الشكل (٤-١) تشابه الأشكال : (أ) مشروع مسابقة مكتبة واشنطن، سانت لويس، لويس كان ١٩٥٦، (ب) هرم زوسر المدرج، القرن الثالث ق.م، مصر. المصدر : (جدو، ١٩٩٢، ص ٥١)



فمشروعاً المعمار لويس كان (Louis Kahn) يكشفان عن تلك الصورة التاريخية الغامضة في الامجاد الكلاسيكية الغابرة في حضارة مصر القديمة وفكرة الانماط العليا لمعبد وزقورة زوسر والتي تطغى على اعماله المعمارية الحديثة. ولم تأت تلك بالمصادفة فيرى بعضهم أن الفراغنة أنفسهم في بنائهم للأهرام كانت لهم صور أقدم من صور لويس كان (Louis Kahn)، ففي هذا السياق إحتج بعضهم بوجود أهرامات سيدونيا (Cydonia) <sup>(أ)</sup> على كوكب المريخ والتي ظهر إعتقاد بأن أهرامات مصر <sup>(ب)</sup> تماثلها، كون ان أهرامات سيدونيا (Cydonia) تسبق أهرامات مصر بزمان طويل جداً. (يُنظر الشكل (١-٥))



الشكل (١-٥) تشابه الاشكال : (أ) أهرامات مصر-الجيزة، (ب) أهرامات سيدونيا-المريخ. (Herschel, The hidden records)

٥- النمط الطبيعي (Natural type): يكون النمط طبيعياً عندما يتم إكتشافه من الطبيعة سواءً كان في الارض أم في السماء؛ أي إنها الأنماط المستمدة من الطبيعة. وإن أهرامات سيدونيا (Cydonia) إن كانت طبيعية أم من صنع الإنسان فإنها من الممكن أن تكون مرجعاً (نمطاً) لأهرامات الجيزة، إذا كان بالإمكان إثبات أن المصريين القدماء قد تعرّفوا عليها. ومهما يكن فأن التعقيد الفكري الذي يُخالط حقيقة التشابه في شكل الأهرامات وتوقيعها وأحجامها بين كل من أهرامات الجيزة وأهرامات سيدونيا

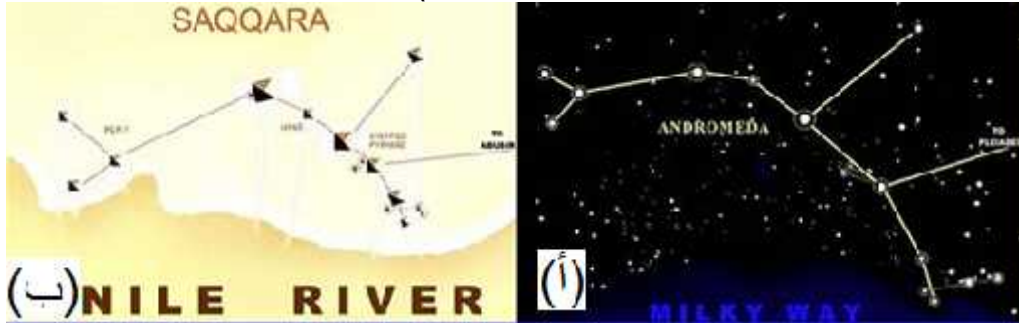
(أ) أهرامات سيدونيا (Cydonia)، المريخ، ٢٠,٠٠٠ بليون سنة قبل الميلاد. (وكيبديا، ص: بلا) <http://ar.wikipedia.org>. أظهرت الصور والأبحاث العلمية الحديثة صوراً لهرم ووجه ومدينة مربعة على سطح المريخ في منطقة سميت بسيدونيا (Cydonia)؛ ومن الكتب العلمية التي تطرقت لموضوع سيدونيا وربطها بالحضارة المصرية القديمة كتاب (The Cydonia Codex: Reflections from Mars) تأليف (George J. Haas, ) (William R. Saunders).

(ب) إهرامات مصر، الجيزة، من ٢٥٧٥-٢١٥٠ قبل الميلاد- تم إكتشاف ١٣٨ هرمًا حسب احصائية عام ٢٠٠٨. (وكيبديا، ص: بلا) <http://ar.wikipedia.org>

يُنظر الشكل (٥-١) أو الأنماط المشتقة مع المجموعة النجمية أوريون (*Orion*)<sup>(أ)</sup> (الشكل (٦-١)) أو المجموعة النجمية بليادس (*Pleiades*)<sup>(ب)</sup> أو المجموعة النجمية أندروميديا<sup>(ج)</sup> (الشكل (٧-١)) يصعب تفسيره بشكل واضح ومُتكامِل. حيث تقول نظرية أوريون المقارنة (*Orion Correlation Theory*) بأن " إنشاء الأهرامات المصرية في الجيزة لم يأتِ بالمصادفة ولكنه جاء وفقاً لمواقع السلسلة النجمية أوريون (*Orion*) وعلى ضوء شدة توهجها تم إحتساب حجم الأهرام؛ ومما يدعم تلك النظرية كون أن النجوم الثلاثة تكون فوق الأهرامات مباشرة" (*Mackenzie, P.167*)؛ ويعتقد البعض أن الحال ينطبق في سقارة وأبوصير أيضاً ويمكن تسقيط المجموعات النجمية تلك على الأرض ونلاحظ أيضاً إن حجم الأهرام يتناسب ودرجة سطوع تلك النجوم في السماء. (الشكل (٨-١))



الشكل (٦-١) (أ) تطابق التسقيط : أهرامات الجيزة وحجمه؛ مع أماكن ودرجة توهج النجوم في (ب) أوريون. ( *Herschel, The hidden records* )

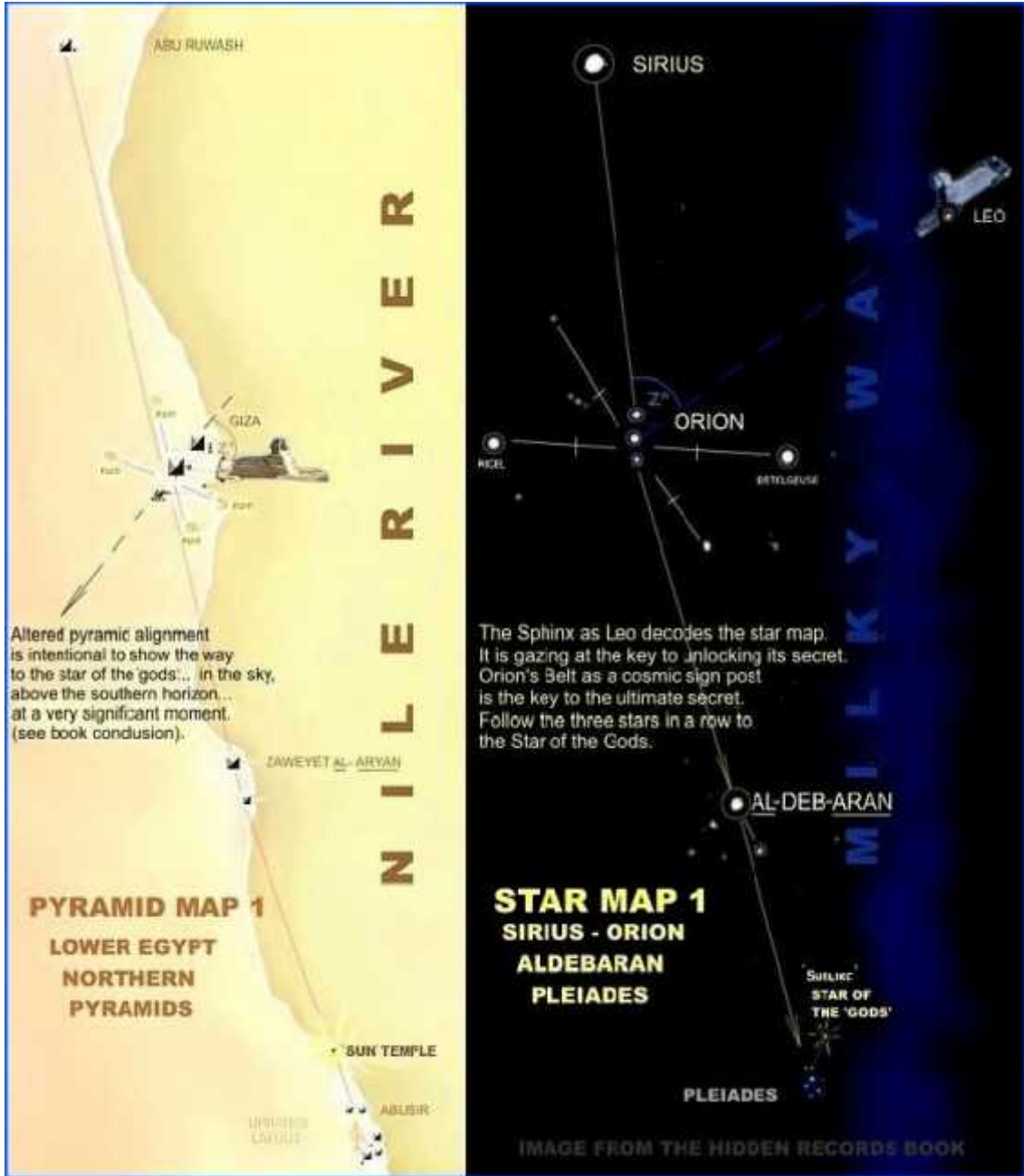


الشكل (٧-١) (أ) تطابق التسقيط (أ) أندروميديا؛ مع أماكن ودرجة توهج النجوم في (ب) أهرامات سقارة. ( *Herschel, The hidden records* )

(أ) أوريون (*Orion*): وتسمى أيضاً بسلسلة نجوم الجبار؛ تُعد من كوكبات خط الاستواء السماوي حيث أن جزءاً متساوياً تقريباً منها يقع على جانبي خط الاستواء، ومن الممكن رؤية نصف منها من كلا القطبين الجنوبي والشمالي. (وكيبديا، ص: بلا) (<http://ar.wikipedia.org>)

(ب) بليادس (*Pleiades*): ويسمى أيضاً بالثرثريا؛ وهو أحد ألمع وأشهر العناقيد النجمية المفتوحة. يتكوّن العنقود من نجوم فتية زرقاء ساخنة، تكوّنت كلها في نفس الوقت تقريباً من سحابة جزيئية قبل حوالي ١٠٠ مليون سنة. يُمكن رؤية العنقود بالعين المجردة. (وكيبديا، ص: بلا) (<http://ar.wikipedia.org>)

(ج) أندروميديا (*Andromeda*) وهي أقرب المجرات لمجرتنا ويمكن مشاهدتها بالعين المجردة بدون استخدام المقراب، وهي تبعد عنا نحو ٢.٥ مليون سنة ضوئية، وتحتوي على نحو ٢٥٠ مليار نجم ويبلغ قطرها ١٥٠ ألف سنة ضوئية، وهي بذلك أكبر من مجرتنا التي تحتوي على نحو ٢٠٠ مليار من النجوم ويبلغ قطرها ١٠٠ ألف سنة ضوئية. تعتبر مجرة أندروميديا من المجرات التي كتب عنها الكثير من الكتاب في روايات الخيال العلمي. (وكيبديا، ص: بلا) (<http://ar.wikipedia.org>)



الشكل (٨-١) تطابق تسقيط المجموعة النجمية أورين وبلاديس وأندروميديا على توزيع الأهرامات في مصر.  
(Herschel, The hidden records)

ومما يؤكد أن القُدماء على علم بالفلك ومواقع النجوم في أن الألواح الطينية وكذلك الأختام السومرية تُظهر مجموعة النجوم أوريون وبلاديس بشكل واضح ومطابق في العدد والهيئة معها، وبشكل مُلفت للنظر كونها دائما في أعلى الرسومات أو الأختام لكون موقع النجوم في السماء. الشكل (٩-١).



الشكل (١-٩) صور تُظهر مجموعة النجوم أورين وبلاديس في اللوح الطينية السومرية بشكل واضح في أعلى دائما إشارة كونها في السماء. (Herschel, The hidden records).

٦- النمط الفعّال (Activetype): هو النمط الذي يشتمل على جوهر ثابت ومثالي ولكنه متغير اي انه يشتمل على فكرة معينة وصريحة ولكنها تظهر بصور مختلفة عبر الزمن؛ مثال ذلك التحول الشكلي للمئذنة من المربعة في المسجد الاموي<sup>(١)</sup> إلى الاسطوانية والملوية ومن ثم القلمية للعثمانيين... الخ ومنها ذات الرأسين مثل مئذنة الازهر. ولكنها على إختلافها تمثل فكرة واضحة وصريحة وهي فكرة إيصال صوت المؤذن وقت الصلاة. وينطبق الحال على القبة أيضاً؛ فنمط التسقيف بالقبة والتي تتنوع في أشكالها وأحجامها ومادة ظهورها؛ فإنها تُستخدم في تسقيف أكبر

(١) إن أول مئذنة بنيت في الاسلام هي مئذنة عيسى المربعة في الجامع الاموي بدمشق، ارتفاع المئذنة ٤٨م على شكل مربع فوقه مئمن قطره ٢,٨م فوقه مئمن آخر ادق ارتفاعه ٤,٥م وينتهي برأس مخروطي ارتفاعه ٦,٥م. (مرزوق، ص٧)

مساحة بلا أعمدة ولمبانٍ كثيرةٍ مُختلفةٍ عبر الزمن. حيث تبقى القبة نمطاً للتسقيف صُغرت أو كُبرت دون الرجوع إلى الوظيفة التي تخدمها؛ سواءً على حمامات الرومانية أو البيزنطية أو للكنائس أو للمساجد...الخ.

٧- **النمط المتطور (Evolving type):** هو النمط الذي يشتمل على جوهر ثابت ومستقر حيث أن التغيير في النمط يأتي لإحتياجات إنسانية إلى درجة كبيرة جداً " بحيث يضحى مجهول المصدر وذلك نتيجة تطبيقه على سلسلة كاملة مختلفة من الأبنية، فهذا يعني قيام تقليد جديد، عندئذ يتعرض النمط للتحوير" (العنزي، ١٩٩٧، ص٤). ومن الأمثلة على هذا النمط نمط الإنفتاح نحو الداخل والذي يظهر بوظائف وأشكال متعددة كالبيت التقليدي أو مستشفى أو ضمن مسجد جامع أو سوق ذي فسحة مركزية...الخ.

#### د- الأصول النظرية والفلسفية التي انبثقت منها مفهوم النمط.

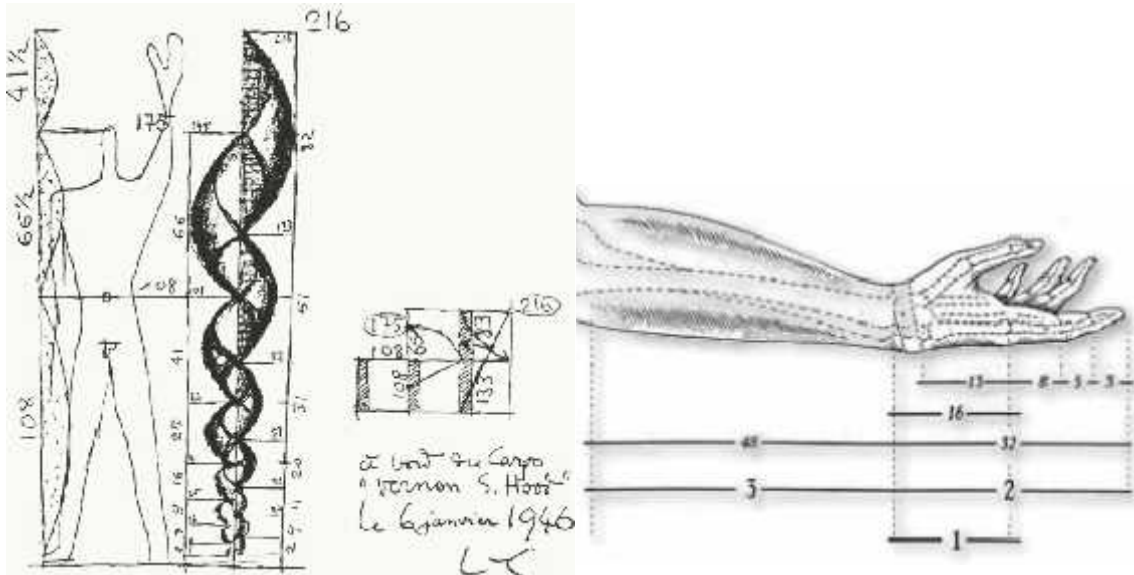
١. **طروحات أفلاطون وأرسطو:** من وجهة نظر بعضهم ان طروحاهما الفلسفية احدهما ينقض الاخرى فيما يرى آخرون أنهما تكملان إحداها الأخرى، فالنظرة الأفلاطونية إتسمت بالمثالية وعقلانية الطرح فيما إتسم المذهب الأرسطوي بالواقعية. ففي الأفلاطونية المثالية فإن مقدار الجمال يتحقق بمدى إرتباط الشكل الواقعي بالشكل الكامل أو المثالي (*Ideal Form*)، ويفسر ذلك ميتشل *Mitchell* فيقول : " حسب وجهة نظر أفلاطون فإن الفنان لا يكون مرآة للطبيعة، بل عليه أن يحاكي الفكرة العامة التي يملكها في ذهنه عن الشكل الكامل والمثالي" (*Mitchell, 1992, P.89*). فيعني بذلك الأشكال التي تبدو لنا جميلة بسبب قربها وشدة مماثلة نسبها بأشكال عالم المثل اللامادي. ويستند إلى نظرية المعرفة<sup>(أ)</sup> ونظرية الصور<sup>(ب)</sup>، والتي هي

(أ) نظرية المعرفة لأفلاطون تنص على ان معرفة الشيء لا تعتمد على الحواس وانما على العقل لإعطاء صورة حقيقية عن المدرك به (بدوي، ٢٠٠٦، ص١٧٣)

(ب) نظرية الصور لأفلاطون: الصور هي الأشياء الثابتة في مقابل المحسوسات المتغيرة على أساس أنها الماهيات الكلية في مقابل المحسوسات الكثيرة ويمكن تسميتها بالصور الكلية. وتقوم نظرية الصور على "أساسين: الأساس الاول هو العلم الحقيقي، والأساس الثاني هو الوجود الحقيقي، وكلا الأساسين يمتزج بالآخر تمام الإمتزاج: لأن العلم الحقيقي لايمكن أن يتم إلا إذا كان موضوعه الوجود الثابت وهو الوجود الحقيقي، كما أن الوجود الحقيقي لا بد أن يكون معلوماً علماً حقيقياً ومعنى هذا كله أن الوجود الحقيقي والعلم الحقيقي يقوم كلٌّ منهما على الاخر". (بدوي، ٢٠٠٦، ص١٦٢)

النقطة التي يتقاطع فيها الوجود مع اللاوجود<sup>(أ)</sup>، ويؤكد سميراني (Semerani) ذلك بقوله "كُون فنانون الاغريق أفكاراً سمت فوق الطبيعة نفسها، وأشارت إلى الطبيعة الروحية عن طريق صورها العقلية" (Semerani, 1985, P.11) وبذلك يمكن إرجاع مصدر النمط إلى نظرية المعرفة بمحتواها المثالي، وإستقلاليته من خلال نظرية الصور.

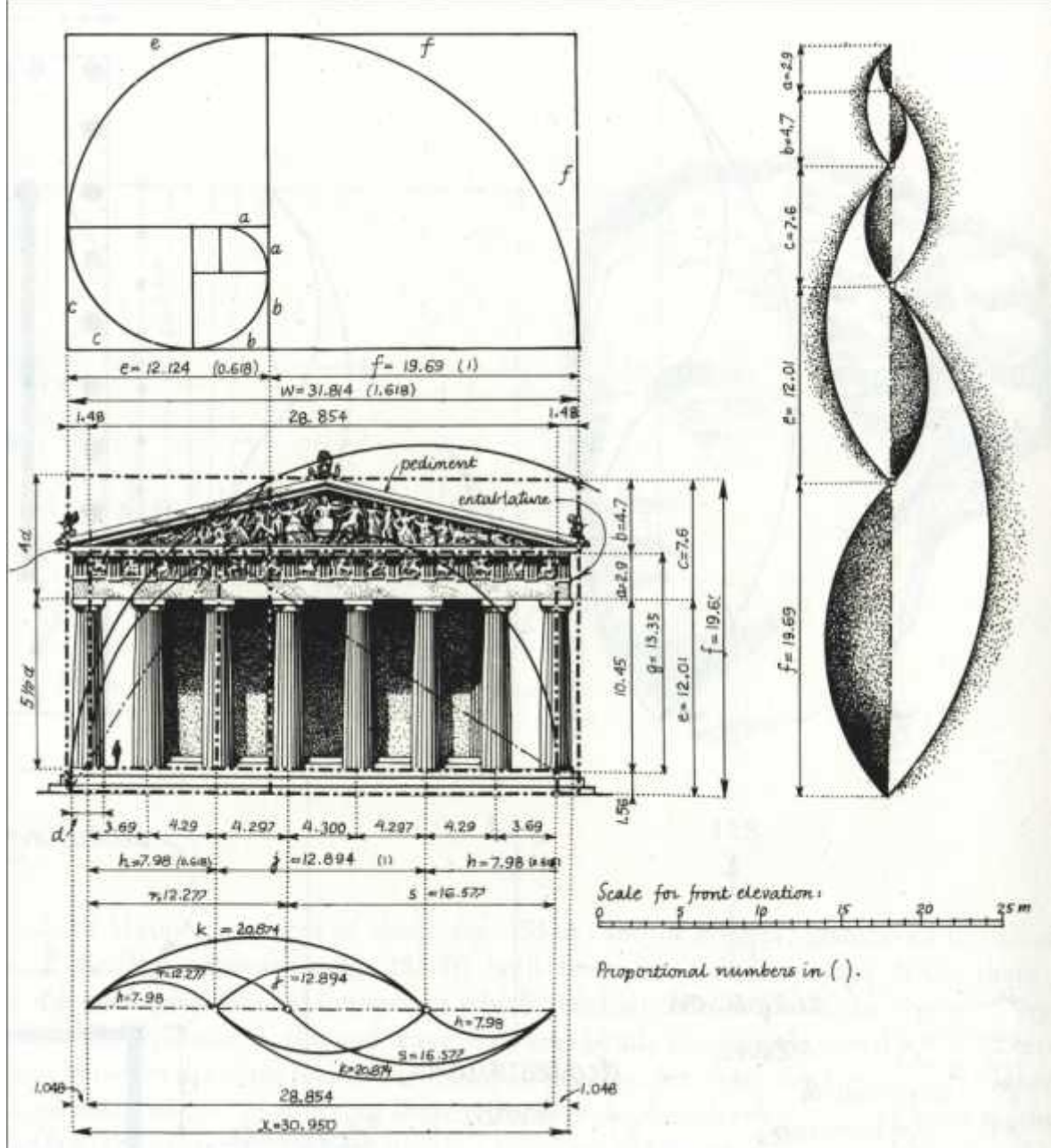
وأما الجوهر الأرسطوي فيكون بمحاكاة جوهر الطبيعة الكائن في واقعها، وليس في عالم مثالي غير ملموس كما جاء بذلك أفلاطون الآنف الذكر، فيشير أرسطو إلى الجواهر المختبئة تحت الأشكال الطبيعية والملموسة. ويرى بعضهم أن فيتروفوس أختصر الطريق بأستخراجه النسبة الذهبية المشتقة من الطبيعة بأفتراضه بأنها من صنع خالق الجمال سبحانه وتعالى. إذ أصبحت تلك النظرة إنطلاقة الكثير من النقاد والمنظرين المعماريين لربط العمارة بالطبيعة من خلال النسبة الذهبية<sup>(ب)</sup>. والشكل (١-١٠) يوضح الأنماط الطبيعية المشتقة من جسم الإنسان، وتطبيقات النسبة الذهبية على العمارة. الشكل (١-١١)



الشكل (١-١٠) الأنماط الطبيعية في النسبة الذهبية المشتقة من تناسبات جسم الإنسان. (Ching, P.303)

(أ) المعرفة تنقسم الى قسمين رئيسيين: التصور الصحيح، والعلم الحقيقي. والتصور الصحيح هو خطوة وسط بين العلم الحقيقي واللاوجود، فكل ما يعلم فهو موجود، وكل ما لايعلم فهو غير موجود، والوجود الخالص معلوم واللاوجود غير معلوم، وبين الاثنين وجود يجمع بين الحالتين ويكون مقابلاً للتصور، وهذا النوع الوسط هو الوجود المتغير أو الصيرورة. (بدوي، ٢٠٠٦، ص ١٦١-١٦٢)

(ب) النسبة الذهبية: وهي عبارة عن ثابت رياضي معروف تبلغ قيمته ١.٦١٨٠٣٣٩٨٨٧. الرقم الذهبي معروف على الأرجح منذ العصور القديمة. فقد استعمله مهندسون وفنانون كثر منذ العصور القديمة. فهرم "خوفو"، المبني في سنة ٢٨٠٠ ق.م. تقريباً، يظهر أن مهندسهُ استعمل النسبة الذهبية. والنسبة الذهبية إذ توجد في أهرامات الجيزة فهي توجد أيضاً في البارثينون بأثينا، وقد تم بناؤه في القرن الخامس ق.م. كما وتظهر النسبة الذهبية في الطبيعة في الشكل الهندسي لنجم البحر الذي يمتاز بشكل خماسي الأضلاع، وكذلك في شكل قوقعة الحلزون الهندسي، وكذلك في زهرة دوار الشمس.



الشكل (1-11) النسبة الذهبية في مبنى البارثيون ٤٣٦ ق.م. (نسبة عرض الى ارتفاع المبنى؛ نسبة طول الاعمدة الى القاعدة؛ النسب الداخلية للمثلث العلوي للمبنى؛ بين أبعاد متوالية الأعمدة). المصدر : ( Martín, )  
(published research)

ولم تقتصر النسبة الذهبية في حدود الكرة الأرضية، فإن العلم الحديث أكد وجود تلك التناسبات في سيدونيا على كوكب المريخ كما موضح في الشكل (١-١٢).



الشكل (١ - ١٢) تحقق النسبة الذهبية في التناسبات الرياضية في سيدونيا (Cydonia)، المريخ.

(Herschel, The hidden records)

وسواءً أكانت تلك الأهرام والوجه والمربع الموجودة في سيدونيا (Cydonia) بكوكب المريخ طبيعية أو محدثة بقصدية في حضارة ما، فقد جاءت على وفق التناسبات الذهبية والتي إستنتبها فيثروفيوس بعد ذلك على الأرض<sup>(١)</sup>، وتمثل القاعدة الطبيعية الخاصة بالمحاكاة على الطريقة الأرسطوية.

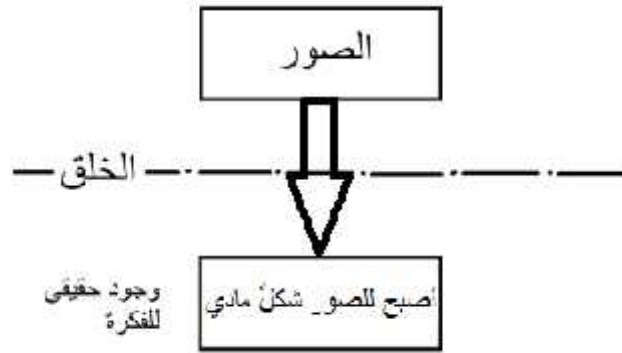
ونجد مما تقدم أن طروحات الافلاطونية والأرسطوية، تربط مفهوم النمط بالجواهر مرة وبأصل الطبيعة مرة ثانية، من خلال المثالية الفكرية والقواعد الطبيعية خلف الملموسات المادية.

(١) ولا يخلو الأمر من باحث وجد أن النسبة الذهبية قد أوجدها البابليون القدماء قبل فيثروفيوس؛ أنظر مثلاً: (النسبة الماسية العراقية وإكتشاف النسبة الذهبية عند العراقيين القدماء وفي العصور الإسلامية المبكرة)، بحث غير منشور للدكتور أرشد العنزي. والذي حسب فيه النسبة بين مداري كوكبين من المجموعة الشمسية؛ أي طول سنة الكوكب (س) بالأيام مقسوماً على طول سنة كوكب (ص) الذي يليه بالأيام تكون النتيجة هي النسبة الذهبية؛ ولما كان هذان الكوكبان مدروسين بعناية في ثقافة البابليين القدماء، فقد رجح العنزي أن البابليين القدماء عرفوا تلك النسبة من هذا المصدر الطبيعي. ومهما يكن الأمر فقد ساق أمثلة متعددة ودقيقة على إستخدام النسبة الذهبية عند البابليين.



## ٢ . طروحات العقلانيين:

للنمط وجود سابق على الشكل الواقعي الملموس (وليس الأعلى أو المثالي) على وفق نظرية الصور التي إعتدها أفلاطون؛ في أن الصور مفارقة للشيء وسابقة عليه، إذ يعمد أفلاطون إلى "إرجاع الحقيقة والمعرفة إلى العقل: أي أن العقل هو مصدرهما" (جدو، ١٩٩٢، ص٢٥)؛ فبذلك تكون نشأة الوجود هي فكرة بالأصل ليس لها وجود مادي، وأن الصور هي "ماهيات منعزلة مستقلة قائمة بذاتها في عالم علوي، وليس للأشياء أو الكائنات بوجه عام من صلة بها غير صلة المشاركة، ولا يستطيع الإنسان أن يصل إلى إدراك هذه الصور إلا عن طريق التفكير العقلي؛ أما عن طريق الحس فلا يستطيع أن يصل إلى شيء". (بدوي، ٢٠٠٦، ص١٦٤) وهي (أي الصور) على وفق فلسفة أفلاطون تمثل وجوداً حقيقياً. وأن بداية الخلق هو الوجود الحقيقي الملموس لتلك الفكرة. أي أن الصور القابعة في ذلك العالم العلوي أصبح لها شكل مادي ووجود حقيقي بعد عملية الخلق. فيأتي النمط بمجرد إستخدام ذلك الشكل وإحتواؤه بطريقة ما لوظيفة ما. فالنمط هو طريقة ما لتفاعل الإنسان مع الشكل. يُنظر الشكل (١-١٣).



الشكل (١ - ١٣) المنظور العقلاني للصور . -إعداد الباحث-

وأن أول من فسّر النمط بذلك الإتجاه في الهندسة المعمارية كان دكوينسي في تعريفه للنمط بأنه "لا يعني الإنموج (*Model*)، فالنمط أقل أو أكثر غموضاً، في حين أن كل شيء واضح ومحدد في الإنموج. وهو [أي النمط] ليس شكلاً ثابتاً". (*Vidler, 1998, P.618*). وبهذا فإن إنتقال الصور أو الأفكار تكون كفيّلة لإنشاء وجود جديد؛ مما يفسر الأفكار المسيطرة على أعمال المعماريين، "والتي قد تتطابق مع أنماط عليا مستقرة في اللاشعور الجمعي" (جدو، ١٩٩٢، ص٥٠). وبذلك فإن الأنماط تستمد شرعيتها من ذلك العالم العلوي والذي ينتقل عن طريق اللاشعور. فيما ذهب آخرون إلى تفسير الأشياء بصورة رمزية بأعتبار الكوخ الريفي لمارك لوجيه

والمتمكون من عدة عناصر (أعمدة وقويصرة ومدماك) قد جعل رمزيتها عن طريق تفسير أصل الأعمدة ليس بالأشجار وإنما بكونها مذابح (*altars*) وأن أصل القويصرة (*Pediment*) هو الثالث. (*Viddler, 1987, p.439*) وهكذا.

ويرى البحث أن المنظور العقلاني (بعد أن الصور مفارقة للمادة) هو الأساس الذي تنطلق منه نظرية النمط في إدراك الحقيقة الذهنية للصور بشكل مستقل عن أي مادة. الذي يجعل الأنماط المثالية هي المصدر الأساس ويمكن للعقل إكتشافها والتتقيب عنها لإستحصال أنماط جديدة، هذا إلى جانب الأنماط الطبيعية التي يمكن إستحصالها عن طريق تجريد صورة الطبيعة العينية من مادتها للوصول إلى صورتها الجوهرية. وهناك آفاق أخرى وهي الأنماط السلوكية والشخصية والظاهرية والديكارتية أو الرياضية. ويمكن إستخدام أكثر من أسلوب لتطوير أو إنتاج النمط فعلاً كان أم متطوراً، ومثال على ذلك يمكن أخذ الصورة الذهنية لذرات الرمل وهي المكعبة أو قطرات المطر الكروية أو الشكل الهرمي للهب أو النار وتطبيق بعض المعادلات الرياضية التي تساعد من جعل تلك الصورة مناسبة أكثر والحاجة منها لتكوين نمطاً فعلاً أو متطوراً اذا اختلف كثيراً عن أصله الذي ينبثق منه. وكذلك النسبة الذهبية الموجودة في تناسبات الطبيعة والتي يمكن أن تشتق من أطوال النباتات ومن زهرة الشمس ومن الحيوانات أيضاً فيمكن ملاحظتها في الحلزون، وأيضاً يمكن أخذها من تناسبات جسم الإنسان.

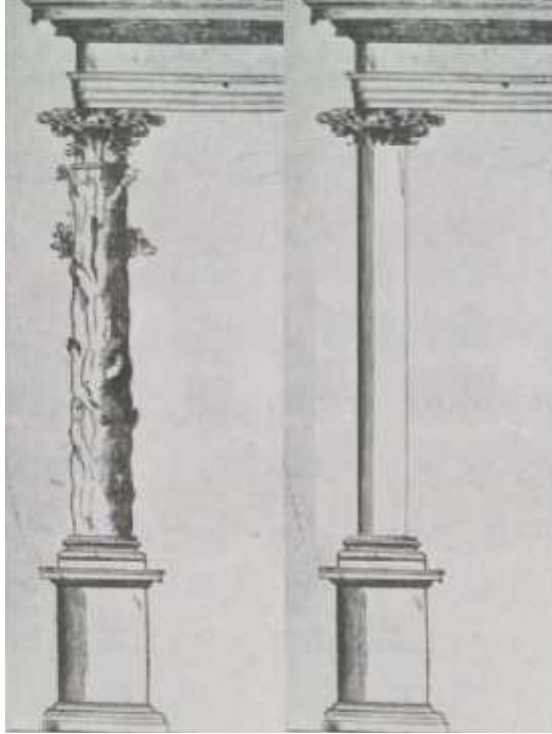
نستنتج ان طروحات العقلانيين تشير إلى أن أصل التطبيقات والنتائج العقلاني هو من المبادئ اللاشعورية مع التفكير؛ وانتقال الصور والأفكار من العالم المثالي إلى أذهان البشر؛ بكونها تمثل الوجود الحقيقي للوجود الفكري وهي المسؤولة عن تكوّن الوجود الحقيقي الملموس.

### ٣. طروحات الماديين:

يذهب الماديون وعلى رأسهم أرسطو إلى أن المعرفة تستحصل عن طريق التجربة وهي المصدر بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي الطريق الوحيد للتوصل إلى الحقيقة. (ينظر : نور الدين، ص ٨٠) ورفض المعرفة الإنسانية السبقية ولكن بمعرفة بعدية وعدم القول بإستنزال الصور من عالم علوي ولكن أن لكل سبب مسبباً يقوم على أساس التجربة والشيء والمادة؛ فالصورة ترتبط بشكل مباشر مع الهيولا أو المادة؛ ولكل صورة لها هيئتها التي تدين بمرجعيتها إليها.

حيث أن الصور من وجهة نظر الماديين لا يمكن تصورها بأنها قائمة بذاتها ولذلك فإنه يجب تصور حلول شيءٍ مما يشارك تلك الصور في المادة، ولا يمكن إلا به؛ ولهذا السبب فإن الماديين لا يعترفون بمفارقة الصور وعدّها ملازمة للمادة والتي يمكن الإحساس بها بواسطة الحواس من مصدرها وهي الطبيعة بوصفها إنموذجاً يحوي على مجموعة من الأنماط الطبيعية ومصدر الصور المحسوسة والمعرفة عن طريق الخبرة (*experience*) ومن خلال تلك المعرفة يمكن تكوين الأنماط الأولية والتي تدين بمرجعيتها وصورتها الأساسية للطبيعة.

ويرى البحث أن هذا التضييق في الرؤية المادية يحجم من افاق نظرية النمط بالتوجه المادي وقصوره على الأنماط الطبيعية فقط؛ وبعد أن الصور الملازمة للمادة تجعل للصورة صفة أو هيئة محددة؛ ولا يعطي تطوراً للأنماط بصورة عقلية إلا بارتباطها المادي. كما ولا تفسر وجهة



النظر المادية الفرق بين صورة الجواهر الذهنية والصورة العينية؛ إذ يعدّ الماديون الصور الذهنية ذات مواد لها وجود من إفراز العقل، وهكذا فصور الجواهر عندهم لها وجود حقيقي في الذهن. وتكمن المفارقة هنا في صعوبة تبرير إنتقال الصور (في وسط لا مادي) من الكرة الحديدية مثلاً

إلى صورة الكرة الذهبية (صورة من عصارات المخ)، حيث وبموجب الشكل (١ - ١٤) الأشجار أصل نمط العمود من منظور الماديين (Vidler, 1987,41)

المذهب المادي يستحيل وجود الصور المفارقة (للمادة) فكيف إذاً تم إنتقالها في الوسط اللامادي؟ فأحتاجوا إلى أن يقولوا أن الضوء الناقل للصور هو مادي.

ومن تطبيقات الطروحات المذهب المادي في تكوين النمط بجعل الأشجار هي الانماط الطبيعية للأعمدة وهي البذرة التي انبثقت منها فكرة العمود إلى تطوره فيما بعد. الشكل (١ - ١٤)

## ٢- المبحث الثاني : المفهوم الفكري والتواصل للنمط.

يناقش المبحث الثاني المفهوم الفكري والتواصل للنمط من خلال محورين إثنين، الأول في طروحات النقاد والمنظرين المعماريين أمثال لوجيه وأرغان ودكويوسي وغيرهم. أما المحور الثاني فيتم فيه إختبار تواصلية النمط في العمارة.

### أ- طروحات النقاد والمنظرين المعماريين:

١. **طروحات لوجيه<sup>(١)</sup> (Laugier):** أهتم لوجيه بعملية توضيح العلاقة مع الطبيعة *nature* التي أوضحها منهج أرسطو وجعلها مفهومة للعامة. والتي تعمل على معرفة عامة فبحث عن الأصول في منهج أرسطو *origins* كمبدأ توجيهي. "فكانت تطلعاته ضمن مبادئ التنوير وفي أوسع معانيها، في كونها معرفة المشتركة لأساس الهندسة المعمارية والتي في نهاية المطاف يجب أن تعطي التوافق بالنسبة لإدراك الجمهور والتي يمكن من خلالها التواصل".  
(Vidler:1987: p.3)

وفي هذا المنظور فالبحث عن الأصول الذي بدأه مارك انطوان لوجيه -Marc- Antoine Laugier ، كما ناقش ذلك فيدلر في كتابه ( *The Writing Of The Walls* ) بما يتعلق بوجهة نظر فلسفة داليمبيرت *Jean le Rond d'Alembert* والذي بين فيها أن الأصول *origins* "قد أشارت إلى التحليل المنطقي للمبادئ والتطور المعرفي" ( *Ibid.*, p.17 ) وهذا المنطلق في حقيقة أمره يعزز "الرجوع إلى الأصول *origins* الذي سيخدم تعريف الخصوصية والمحددات لمنطقة ما معرفياً أو إجتماعياً أو لفن ما". ( *Ibid*: p.17)

والمنهج الذي أعتمد عليه لوجيه للتوصل إلى أصول العمارة هو من خلال تجريد النماذج ومن ثم إرجاعها إلى الطبيعة التي يفترض إنبثاقها منها؛ ويوضح داليمبيرت *d'Alembert* هذا

(أ) مارك انطوان لوجيه (١٧١٣-١٧٩٦) *Marc-Antoine Laugier*؛ "منظر ومؤرخ معماري، عمل في 'home de letters'، وبعدها أصبح محرراً في 'Gazette de France'، وهي من أبرز المجلات في ذلك الوقت. فبالإضافة الى كتاباته الناجحة تجارياً في كتب النقد الفني، والموسيقى والتاريخ، فقد نشر عملين في مجال العمارة والتخطيط الحضري (١٧٥٣، ١٧٦٥). فيهما مناشدة بليغة للتخلي وترك البناء الثقيل والزخرفات المبالغ فيها والملموسة في عمارة الباروك. ففي كتابه الاول مقالة *Essai Sur l'Architecture*، دعى لوجيه إلى الجمالية الوظيفية في العمارة والتخطيط الحضري بالإستناد إلى البساطة والجوهرية المستلهمة من الطبيعة. وأما الآخر فيتبنى بشكل جدي مسلك الإبتكار الشكلي والتوجه الراديكالي ضد الزخرفية". ( *Liane Lefavre and Alexander Tzonis: p.333*)

المفهوم في موسوعته (*Discours Préliminaire de l' Encyclopédie*) بما نصه: " إن أول خطوة يتوجب علينا فعلها هي عمل دراسة وإن جاز المعنى عن أسلاف وأنساب أفكارنا، والسبب الدافع لتميزها وعن الصفات المميزة لها، وبعبارة أخرى بالرجوع إلى الأصل والمولد لمعرفةنا" (D'Alembert, : p.19). والكيفية التي وصلت إليه العمارة من التطور تماثل التطور في اللغة؛ وأهم الطروحات في ذلك هو ما ذكره فيدلر والمتعلق بالأصول عن مفهوم كونديلياك E. B. Condillac في اللغة، فإنه يؤكد في كون "أصل المعرفة الانسانية ( *The origin of the human knowledge*) ترجع إلى الماضي القديم ويصل بنا المطاف للقول بأن اللغات الأولية يمكن أن تشير إلى التطور المعرفي وإلى الخبرة *experience*". (Vidler:1987: p.17). وتجدر الإشارة بأن أصل اللغة في الفكر الإسلامي هو وهبي وليس كسبياً؛ قال الله تعالى : (وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا) (البقرة : آية ٣١)؛ وكان آدم عليه السلام مخاطباً من الحق تبارك وتعالى، ولم يحتج إلى تطوير معرفي ودعم خبرة تجريبيين<sup>(١)</sup>.

وفي ذلك النسق، فلدى مارك لوجيه Marc-Antoine Laugier موقفٌ مماثلٌ في توضيح فكرته لمبادئ العمارة، محتواها هو (الطبيعة البسيطة *simple nature*) من حيث ان الانسان البدائي كان عليه العيش "في اصله الأول، بلا مساعدة أو دليل غير الغريزة الطبيعية لاحتياجاته". (Vidler, 1987, P.18) وبهذه العملية تتضح لنا الخبرة والمعرفة في العمارة، فإنه يعتقد بوجوده بالاصل (من وجهة نظره) في الكوخ البدائي" (Laugier, 1997, p.144).

وهكذا فقد تطور الكوخ الريفي عند مارك لوجيه من جراء الخبرة العملية بعد ملاحظة النمط الأولي للكوخ الريفي البدائي، والتي أظهرت العلاقة بين الانسان والطبيعة. فبدأ بوصف هذه العملية في إطار كون الإنسان البدائي وظروفه المعيشية التي يعتقد أنها بدأت أول مرة في الغابة، ومن ثم الكهف وإنهاءً في الكوخ الريفي البدائي. "فالانتقال من الغابة إلى الكوخ الريفي كان إصطداماً بين الإنسانية نفسها مع الطبيعة في كون إن الأولوية لحماية الإنسان لنفسه من المطر والبرد في الغابة، والظلام وعدم الراحة في الكهف، وبالمحصلة فإن الإنسان قرر أن يبني مسكناً جديداً يحيطه، كوخاً بدائياً ريفياً. فاستعمل أغصان الأشجار لبنائه؛ وأربعة جذوع قوية في

(١) ولا نجد مجالاً للاحتجاج بأن آدم عليه السلام كان معلماً بغير لغة (أي بالأفكار فقط)، لأن النص القرآني صريح: " وعلم آدم الأسماء كلها" (سورة البقرة، آية : ٣١)

الأركان وعليها أربعة تربط فيما بينها وجذوعاً أخرى تشكل السقف. " (Ibid. P.143). فالمعرفة المعمارية من هذا المنظور أخذت من الطبيعة، فهو نوع من التحول والانتقال الذي إمتلك الإنسان فيه مسكناً بدافع الغريزة؛ وبهذا الافتراض فإن لوجيه لا يجعل أي أصول سببية للإنسان والتي يقول بها العقلانيون، وإنما يتخذ منحى مادياً في إستناده إلى الأشجار وطريقة ترتيبها في الطبيعة؛ وهذا لا يدعم حقيقة أن الإنسان الأول (أي آدم عليه السلام) كان في الجنة.

وبالنسبة لمارك لوجيه فإن "هذا الكوخ الريفي البدائي هو الإنموذج *model* الذي أشتقت منه كل الروعة والفخامة المعمارية" (Herrmann, 1962, p. 43). فأسس كل أفكاره على إعادة التشكيل المعماري لهذا الكوخ الريفي الذي يمثل لديه العلاقة القوية بين العمارة والطبيعة فيقول: "هي [الطبيعة] مع العمارة شأنها كشأن أي نوع آخر من انواع الفن: مبادئها مستتبطة ومكتشفة من خلال الطبيعة البسيطة" فمبادئ العمارة مكتشفة من الطبيعة وهي مستندة إلى مفهوم المحاكاة. (Laugier, 1997, P. 43) ولم تكن الرسة للكوخ الريفي لمارك لوجيه إلا محاولة لتفسير أصل العمارة (على الأقل العمارة الإغريقية).

إن محاكاة لوجيه للطبيعة تعود لفكرة أن العمود تكوّن من صورة الشجرة الملاحظة في رسوماته للكوخ الريفي *hut*. الشكل (1-10) ففي مقالته في العمارة *sur l'architecture* (*Essai on Architecture*) عام 1753 يكتب عن العمود ويعزز تلك العلاقة في خمس نقاط :

١. "على العمود أن يكون ثابتاً، لأنه يدعم الأحمال الكلية، وكلما زادت عمودية العمود أعطت مظهراً لقوة أفضل. ٢. يجب أن تكون الأعمدة ساكنة لتعبر عن جوهرها وغرضها بصورة طبيعية. ٣. العمود يجب أن يكون مستديراً لعدم وجود شكل مربع في الطبيعة. ٤. يجب أن يكون العمود مستدق النهاية العلوية لكي يحاكي الطبيعة، وهذا التناقص نحو الأعلى موجود في جميع النباتات. ٥. يجب أن يُثبت العمود في الأرضية كما في أعمدة الكوخ الريفي البدائي. وجميع هذه القواعد موضحة بتفاصيلها في إنموذجنا" (Ibid, p.142-43). ويقصد به الكوخ الريفي *hut*.

وينحى ريبارت *Ribart* أيضاً المنحى نفسه في محاكاة الطبيعة المُتبع عند لوجيه؛ وفي أن الطبيعة هي المصدر لكل الجمال المثالي الذي يمكن إستلهامه ومحاكاته؛ وفي محاولة له لبيان ذلك في لوحة عُرفت بالإنموذج الطبيعي للطراز الفرنسي للعمارة في تصويره للوحة من الطبيعة تحتوي على مجموعة أشجار مُزينة بأسلوب يزعم أنه الأصل في العمارة الكلاسيكية؛

ويتبع ريبارت نظرية المحاكاة التقليدية القائلة بأن " الأنماط مُجمّعة من جمالية الطبيعة المثالية؛ كمقياس مثالي أكثر من كونه مجرد مثال؛ فيعرض مجموعة أشجار قياسية لشجرة ما، ويحاكي جمالية الطبيعة ليضمن مثالية الفن. تُعطي الطبيعة أنماطاً يحولها الإنسان بدوره إلى فن. ويؤكد ريبارت على المحافظة على التفاصيل والتزيينات كافة التي أفقدت البساطة للنمط [في مفهومه] كونه مزين بأناقة ملحوظة" (Vidler, 1987, P.149) وهذا يتنافى وتعريف النمط. " ولم تكن رسمة ريبارت Ribart نمطاً [كما هو الحال مع لوجيه] ولكنه خطوة جادة ومهمة للمحاكاة مع الطبيعة". (Ibid, P.149) الشكل (١-١٥)



شكل (١-١٥) (أ) الإنموذج model الطبيعي لمارك انطوان لوجيه (Laugier, 1997, P. 44)؛  
(ب) الإنموذج الطبيعي للطراز الفرنسي عند ريبارت (Vidler, 1987, P.169) Ribart

## ٢. طروحات دكوينسي<sup>(١)</sup> (De Quincy):

أسهم دكوينسي كناقذ بتفسيره للعلاقة بين النمط والطبيعة. وكان تعريف دكوينسي De Quincy للنمط والذي بدأه في أن "النمط لا يمثل صورة لشيء ما يمكن نسخه أو محاكاته تماماً بقدرما يمثل فكرة العنصر الذي يخدم نفسه كقاعدة للإنموذج..". (De Quincy, 1998, P.618)

(أ) انطوان كريسستوم كواتيمير دي كوينسي (١٧٥٥-١٨٤٩) Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy؛ "عالم آثار ونحات، لعب دوراً مهماً كعالم آثار في تشكيل سياسات فرنسا الثقافية في ظل نابليون... فضل دكوينسي عظمة وزخرفة العمارة المصرية الى جانب البساطة في العمارة اليونانية والتي دعا لها لوجيه و وينكيلمان Laugier and Winckelmann وأعرب عن هذا الموقف الاستشراقي في النص على العمارة المصرية (ألفه عام ١٧٨٥م ونُشر عام ١٨٠٣) والذي فاز بجائزة the académie des Inscriptions et Belles-Lettres عام ١٧٨٥". (Lavin, 1992, p.2)

فتعريف النمط في النظرية المعمارية بات واقعاً بفضل دكوينسي الذي كان "هدفه في تحويل التخمينات النظرية للأنظمة المتأصلة في العمارة إلى وسائل فعّالة لخلق عمارة في العالم الحديث" (Lavin, 1992, p.86) فضلاً عن أن النمط بالنسبة إلى دكوينسي "لم يكن مجرد عنصر معماري فقط، ولكنه كان مبدأً فعّالاً في عملية الخلق أيضاً" (Ibid: p.88) فقد أكد عملية التحول لعملية التشكيل هذه من خلال طاقة البشر الفعالة والتي تقود بالنهاية إلى الفكر المنظم الذي يشير بدوره إلى الكوخ الريفي، أو الخيمة أو الكهف. وان مصطلح النمط بالحقيقة كان يستخدم في الإشارة إلى تلك العملية. (Ibid: p.89). ويقصد بذلك الرجوع إلى المعرفة السبقية وليس إلى التجربة الطبيعية طبقاً للمنهج الذي بنيت عليه أسس النظرية النمطية؛ وباعتبار الثلاثة (الكوخ والكهف والخيمة) أنماطاً أولية أو مولدة<sup>(أ)</sup> *prototype* في إنها محاولة أولية للتحول إلى شكل فيزيائي من خلال استرجاع معناها من المعرفة السبقية ( *Priori knowledge*).

يقف دكوينسي *De Quincy* بالتضاد لموقف مارك لوجيه *Marc-Antoine Laugier*، وأكثر إيضاحاً وتفسيراً لنظريته عن مبادئ العمارة. فأخذ الفائدة من فكرة الكوخ الريفي *primitive hut* التي عرضها لوجيه من حيث التوجه والإنتياد نحو الشكل "الذي قدم النمط *type* للنظرية المعمارية وهدفه في عمل تحويل في التخمينات النظرية فيما يخص الأنظمة المتأصلة في العمارة بوسائل فعّالة لخلق عمارة في العالم الحديث" (Lavin, 1992, P.86).

ويأخذ العقلانيون موقفاً من أعمال لوجيه ودكوينسي، " لنقده النظري للصورة الذهنية للنمط في العمارة في العقود الاخيرة للقرن الثامن عشر. فمفهوم النمط تشكل لدى دكوينسي على أنه أساس للعمارة. فقام بعد ذلك بترميز العمارة كمحاكاة للطبيعة. فنظريته للنمط هي إستعارية ومعروفة بمقدمته عن النمط في موسوعته الشهيرة ( *Encyclopedie Methodique of* 1825). فقال في مطلعها أن النمط كلمة ذات أعماق كثيرة؛ فيمكن إستعمالها كموديل أو بصمة أو شكل [فيما ينصب على الجانب الفيزيائي للنمط] فيقترح دكوينسي بأن محور العلم والفلسفة تدور حول أسباب تعددية المعاني المختلفة لكل فصيلة". (GÜNEY, 2007, P.6)

(أ) النمط الأولي أو المولد (*Prototype*): وهو التمثيل الفيزيائي الأول للنمط.



والجواهر المشتركة بين الكوخ الريفي لمارك لوجيه ومفهوم النمط لدكوينسي كان من "خلال الـ *Cabane* (الكوخ الريفي *primitive hut*) الذي هو تكوين من صنع عين الانسان، ويمكن القول بأنه شكل مجرد مشتق من الأشياء المحسوسة *sensible*" (Madroza, 1995, P.180). ويشرح دكوينسي مفهومه عن النمط بالنسبة إلى الكوخ الريفي فيقول: "دائماً وفي كل عصر، يتوجب على المرء أن ينظر إلى النمط الكامن في الكوخ الريفي لكي يتعلم علّة كل شيء مسموح في العمارة، وليتعلم الإستخدام والقصدية والاحتمالية والتناسبية والأداة لكل شيء. وهذا النمط الذي يجب أن لا يفلت من الأنظار، والذي سيكون قاعدة صلبة تعالج العادات الفاسدة كلها، وكل الأخطاء المفرغة والتي هي نتيجة حتمية للتقليد الاعمى الروتيني والمحاكي للأعمال الفنية، فالتجديد في يد الفنان والذي سيكون له دوام الفضل لتجديد العمارة وإثارة التغييرات المفاجئة والثورات الذوقية على الاستتساخ والذي قام بإتلاف وتحريف الفن في عدم النظر إلى مصدره والذي عن طريقه دائماً يمكن استعادة الفضيلة الاصلية" (Vidler, 1987, P.151).

وإن نظرية دكوينسي لمبادئ العمارة لم تتحصر لمفهوم الكوخ الريفي *primitive hut* فقط، وعلى الرغم من إعتبار الكوخ الريفي *primitive hut* بأنه "نمط العمارة الاغريقية" (Vidler, 1987, P.151) فإنه أشار إلى نمطين آخرين (أي النمطين الأوليين في الخيمة والكهف) واللذين فسرت بهما باقي العماثر. لهذا عزز مسألة مبادئ العمارة إلى ثلاث مسائل رئيسية: الكوخ الريفي والخيمة والكهف *the hut, the tent and the cave*، فيشرح التطور من تلك الأنماط الثلاثة من خلال العلاقة بين الإنسانية والطبيعة *nature* بأنها مختلفة وفاقاً لوضعها الطبيعي الخاص، والطقس وطريقة المعيشة، "الكهف *cave* بالنسبة له هو مسكن تحت الأرض والذي يحتاجه صيادو البرية وصيادو الأسماك لسكنهم المؤقت. والخيمة *tent* كانت للمسكن المتنقل التي يستخدمها جامعي الاثمار في تنقلاتهم. ولكن الكوخ الريفي *hut* هو الملجأ الأكثر إستقراراً وثباتاً والذي يُبنى بواسطة المزارع (الفلاح) الذي يحتاجه بان يكون فسيحاً، وصحياً ومريحاً" (Lavin, 1992, P.87-88). وتذكر سيلفيا لافين *Sylvia Lavin* أنه "طبقاً لدكوينسي يمكن ان يكون تأثير العمارة بمجملها في الفرد في حالاتها النمطية الثلاث" (Ibid., P.88) لذلك

"كان الكهف *cave* إنموذجاً للعمارة المصرية، والخيمة *tent* للعمارة الصينية او عند السكوثيون *Scythians* ، والكوخ الريفي *hut* للعمارة الاغريقية" (*Madroza, 1995, P.181*).

وعلى الرغم من الاختلافات بالمنطق التركيبي والإنشائي لتلك الأنماط، فتكمن نقطة إتصال الكوخ الريفي والخيمة والكهف في مفهوم النمط بذاته حيث أصبح ذلك واضحاً من خلال نقطتين: الاولى في التأريخ الذي عدّها " أصولاً بصيغة الجمع لتبلور العمارة في أشكال غريبة للمأوى" والنقطة الثانية إجتماعية إذ عدّ أن "كل نمط يعكس طريقة للحياة" (*Vidler, 1987, P.151*) فالنمط على هذا الاساس شكّل بصورة رئيسية حول السؤالين: أين نعيش؟ وكيف نعيش؟ .

ويذكر فيدلر: " أن الطرق الرئيسية الثلاثة للحياة والتي أعطيت من الطبيعة إلى البشر... كان لها الدور الأساسي في صياغة التجارب الأولى لفن البناء بأساليب مختلفة جداً". (*Ibid, P.151*)

ومن ضمن الأنواع الثلاثة للأصول فأن " الكوخ هو الوحيد الذي تمكن من التطور بشكل عام في العمارة الكلاسيكية فقد صمد من الاغريق إلى الوقت الحاضر". (*Ibid, P.151*) وفي هذا المحتوى فالنمط بالنسبة لفيدلر *Vidler* "عمل على تفسير الفروقات المكانية والثقافية، وفي الوقت نفسه أكد على وجود مقياس *Standard* ثابت تفضيلي، وهو نوع من التصنيف الجامد والا فهي تناسبات تاريخية غير منتهية" (*Ibid, P.151*).

وفي مفهوم دكوينسي ميزات أخرى يمكن ملاحظتها في التجسيد المادي لأنماطه الأولية الثلاثة. فالخشب بالنسبة له هو مادة طبيعية، وبسبب إنتشاره في المنطقة تم تشكيل أول مبنى بواسطته. وأمّا الحجر [من وجهة نظره] لا يكون هو المادة لتشكيل المبنى الأول [لعدم إنتشاره مثل الخشب]، ماعدا في مصر والهند. (*De Quency, 1998: P.619*). وعلاوة على ذلك، فالكوخ *primitive hut* بجانب مواده منشأ من الخشب الذي كان في الحقيقة عمل نجارة. مثلاً فإنه وصف الشجرة بإنها " نمط بدائي *primitive type* للعمود، وانها ليست الشجرة الموجودة في الطبيعة ولكنها الشجرة المقطوعة والمقلّمة بالعدد النجارية" (*Lavin, 1992, P.89*). وعلى

الرغم من حالة الإقناع الإنشاء الخشبي فأن دكوينسي يقول بأن الكوخ الريفي *primitive hut* "إستوجب إبدال موضع الأشكال الخشبية إلى الحجارة" (*Ibid, P.111*).

وعلى هذا الأساس يقول دكوينسي: " إن مثل هكذا توجه ونظرية في إستخدام الخشب لوفرنه والذي بدوره كان سريع التأثير في الإنسان، إذ أصبح مُتبنى في عموم المناطق ومن ثم أصبح نمطاً معتمداً بالتقاليد والذوق العام ومخلداً في الإستعمال، فمثل هكذا نمط بهذا التأثير له إمكانية [كون أن النمط مستقل عن المادة] أن يظهر بمادة أخرى" (*De Quincy, 1998, P.619*).

وفي هذه الحالة فالنمط عند دكوينسي ليس عنصراً معمارياً ساكناً، ولكنه مبدأً فعالاً في الخلق والتكوين" (*Lavin, 1992, P.88*)، كونه (أي النمط) مُستقلاً عن المادة؛ وله إمكانيات تجريدية بحيث يمكن إشتقاقه من الأعمال الحالية وإستخدامه كمبدأً فعال لخلق وتكوين العناصر الجديدة. فيشير دكوينسي إلى ذلك عن طريق " تجسيد الوسائل من خلال طاقة البشر التحويلية، وفي النهاية سيقود إلى تفكير نظامي يُشير إليه في الكوخ والخيمة والكهف. وإن النمط يستعمل للإشارة إلى تلك العملية". (*Ibid, P.89*)

حاول دكوينسي أن يُعرّف مفهوم النمط بمقارنته مع الإنموج *model*. إذ عرّف الإنموج *model* بأنه إعادة إنتاج العناصر ميكانيكياً فيما عرّف النمط بأنه قاعدة تتدرج فيه أشكال مُختلفة. بينما يكون الإنموج *model* هو تكوين ثلاثي الأبعاد يمكن نسخه أو محاكاته: "فالإنموج *model* يحتوي على جميع التفاصيل الدقيقة الملموسة"، فيما النمط بالعكس هو شيء يستطيع أن يكون قاعدة للأعمال التخيلية أو الفكرية، التي تفتقد إلى التشابهات فيما بينها؛ "فالنمط يشمل جميع الغموض الظاهري" (*De Quincy, 1998, P.89*) وأن النمط المعماري حالة "مسبقة الوجود كأصل أو سبب بدائي في العمارة". (*Vidler, 1977, P.89*)

وهناك أيضاً باحثون آخرون نهجوا في القرن الثامن عشر منهجاً مشابهاً إلى دكوينسي ولكنهم يخالفونه الرأي إذ ركزوا على موضوع النمط *type* ، مثلاً يذكر لوجيه بأنه وصف الكوخ ليس على أنه نمط *type* ولكن على أنه موديل *model* والذي يشتق من علاقة الانسان مع الطبيعة ويقول: إن الكوخ هو الأصل الذي طورته العمارة الكلاسيكية. (*Ibid, P.90*) فيما

يناقش روندلت *Rondelet* إلى أن "الأشكال المختلفة في البناء كانت هي الأنماط الأولى للعمارة".. والتي تعني أن "النمط كان منشأً نقياً ومادة ظاهرة" (Lavin, 1992, P.242)، ويتساءل الناقد فرانسكو الكاروتي *Francesco Algarotti*: "هل أصبح بالإمكان وجود بيوت مبنية بأيدي الطبيعة التي ينبغي على المعماريين إستعمالها كأنماط عليا؟؟" (Ibid, P.243).

وعلى الصعيد الفكري؛ يستند دكوينسي [بالنسبة للنمط] على ثلاثة مفاهيم : الأصل *origin* والتحول *transformation* والإختراع *invention*. فيشير إلى أن الأصل هنا هي الطبيعة أو جوهر الأشياء؛ عكس الكوخ الريفي لمارك لوجيه، الذي يعدّه أصل العمارة كلها، فإن مفهوم الأصل لدى دكوينسي يتعلق بفهم النمط على أنه "مفهوم فكري يعطي إنطباعاً عن الشيء بدون إعطاء أو إيصال صورته". (GÜNEY, 2007, P.6) وأما الأسلوب عند دكوينسي فيعني "هو المبدأ الواجب توافره في كل مبنى منفرد، في وظيفته الأساسية أو بالنسبة للمستخدمين، أو صنف المبنى". (Forty, 2000, P.90).

وفي ضوء تلك التعريفات تقول سيلفيا لافين *Sylvia Lavin* بأن تساؤل فرانسكو الكاروتي *Francesco Algarotti* هو الأقرب إلى مفهوم دكوينسي للنمط. (Ibid., P.90) وعلى الرغم من ظهور بعض التشابهات مع المفهوم الذي إعتده بعضهم تطويراً من مفهوم دكوينسي للنمط ولكنه أصبح مختلفاً عنه في مذهبه للمحاكاة. فيستطيع تفسير موقف العمارة على أنها " فن المحاكاة *an art of imitation* ويوضح بأنها تحاكي الطبيعة بشكل مُقنع جداً ومثال على ذلك ما جاء به مارك لوجيه". (Ibid., P.90).

### ٣. طروحات آرغان (*Argan*):

كان الناقد المعماري "آرغان *Giulio Carlo Argan* من أوائل [النقاد و] المؤرخين المعماريين الذين أحيوا تعريف النمط لدكوينسي *De Quincy* في مقاله *On the Typology of Architecture* في ستينيات القرن العشرين". (Argan, 1962, p.240) ومن خلال تلك المقالة، أوضح آرغان *Argan* بأن النمطية هي "الدالة لكلا العمليتين: العملية التاريخية المعمارية وايضاً عملية التفكير والمهنة للمعماريين بشكل خاص" (Ibid, P.242). واما النمط فيعرفه آرغان (*Argan*) بأنه "تصوّر عام لشكل أساسي يتضمن مجموعة من العلاقات الشكلية، ويمكن تفسير هذا التصوّر العام أو تجسيده فيما لا نهاية له من الامثلة المعمارية المتنوعة إعتقاداً على رؤية المعمار، الا انها في النهاية تجمعها قوانين شكلية واحدة.

(Argan, AD, P.63). ولأجل ذلك فإنه أخذ ميزات تعريف دكوينسي *De Quincy* للنمط والذي بدأه في أن "النمط لا يمثل صورة لشيء ما يمكن نسخه أو محاكاته تماماً بقدر ما يمثل فكرة العنصر الذي يخدم نفسه كقاعدة للإنموذج..". (De Quincy, 1998, P.618)

"Type does not present so much an image of something to be copied or imitated exactly as the idea of an element which should itself serve as a rule for the model..."

وينتهي بأعلان الاختلافات بين النمط والإنموذج *type and model* إذ يعدّ الإنموذج بأنه "... عنصر يمكن تكراره كما هو، فيما يكون النمط عكسه تماماً، فالنمط هو موضوع يُستعان به لتخيل عدة أعمال غير متشابهة شكلياً. فالدقة يمكن ملاحظتها بشكل كلي بالموديل؛ وكل الغموض تناقص أو تزايد في النمط..." (Ibid, P.618)

وأما تعددية الأشكال للنمط الواحد فيمكن استنباط نمط واحد من عدة اشكال وإن اختلفت ومن عدة وظائف وإن اختلفت، ولا يمكن للنمط ان يتحدد في شكل ما ولا ان يكون مرثياً خلال عملية التحول؛ حيث يذكر آرغان *Argan* تلك التعددية الظاهرة في النمط، فيصف تلك الحالة بقوله: "يتميز النمط *type* بمجموعة من القواعد المستنبطة من عملية التجريد لمجموعة من الأشكال المختلفة شكلياً سواءً بمصدر الشكل *base-form* أو بالمخطط العام *communal scheme*. ويسانده في هذا المنظور ألدو روسي *Aldo Rossi* إذ يقول: "لا يمكن لنمط ما ان يُعرّف بشكل محدد ولكن كل الاشكال المعمارية يمكن ان تشير إلى انماط" (Rossi, 1986, P.41). فاذا كان النمط *type* هو نتاج للإجراء الإرتدادي *regressive procedure* ، فمصدر الشكل *base-form* يمكن أن يفهم بأنه إطار هيكل مجرد *a mere structural framework* ، وأيضاً كأطار داخلي للشكل *internal framework* في قيمته الفنية المستقلة أو كمبدأ يتضمن في ذاته كل الهيئات الشكلية *formal configurations* التي أُختزلت منها. وإضافة لذلك تتضمن إمكانية لتتوعات أخرى أو حتى التعديل الكامل لبنية الأنماط" (Argan, 1962, p.242). وبذلك أصبح النمط *type* مفهوماً غير مرئي *non-visual*، له غموض في إمكانياته الجمعية. وعلى الرغم من إستقلالية النمط عن الوظيفة إلا أنه يُعدّ وسيلة لحل الشكل (أي أنه أداة تطوّر الشكل لخدمة الإنسان)، مما يُفسر محاولة بعضهم لجعل النمط مرتبط بالوظيفة وبلورة شكل ما إنموذجي لكل وظيفة، إذ عدّوا أن للنمط تعريفاً وظيفياً دقيقاً مثل نمط

المستشفيات أو المعامل أو المسارح أو المدارس... الخ. وبذلك أصبح النمط مجرد مفهوم مرئي *visual*، والذي يختلف عن غير المرئي كونه يفتقد الإمكانيات التعددية في الشكل أو الوظيفة.

ويشير آرغان *Argan* في هذه النقطة إلى فكرة غموض للنمط *type* ولكنه يقول بأن موقع النمط *type* لا يؤثر بصورة مباشرة في العملية التصميمية للأبنية أو الجودة الشكلية لها. فالنمط *type* بالنسبة إليه يحمل منذ البداية جميع المماثلات الشكلية والوظيفية للأبنية من خلال تلبيته المتطلبات الفكرية أو الدينية أو العملية، والتي تظهر في ظروف تاريخية محددة. (*Ibid, p.243*). وفضلاً عن ذلك يقول: "يمثل النمط *type* مفهوم البنية (أو الهيكل) الداخلي لشكل ما أو كقاعدة ما، والذي يتضمن امكانية التنوعات الشكلية غير المنتهية وأيضاً التعديل الهيكلية للنمط نفسه" (*Ibid, p.243*).

#### ب- مفهوم النمط كأداة تواصلية في العمارة

أشارت الدراسات في طروحات هارفارد إلى مفهوم النمط بوصفه آلية تخزين شكلي تتعامل مع الخزين التاريخي للعمارة عن طريقين، يكون الأول وأتباعه الواقعيون الجدد الذين عدوا "التاريخ مستودعاً للصور *Images* ... مستقاة من الثقافة الشعبية ومن مصادر أخرى لا تنتمي إلى العمارة" (*Harvard, 1984, P.65*)؛ والثاني وأتباعه العقلانيون الجدد الذين دعوا "إلى العودة للمبادئ أكثر من استخدام التاريخ منهلاً للصور؛ فهم يعدون التاريخ سلسلة متصلة تستنبط منها القواعد والمبادئ الأساسية للعمارة" (*Ibid., P.65*). ومن خلال اعتماد النمط من هذين الطريقتين يتكشف لنا نوعان من الانماط هما النمط الفعال (*Active type*) والنمط المتطور (*Evolving type*)؛ إذ أن النمط الفعال يكون فيه جوهر ثابت ومثالي ولكنه متغير أي أنه يشتمل على فكرة معينة وصريحة ولكنها تظهر بصور عديدة ومختلفة عبر الزمن؛ ولكنها على اختلافها تمثل فكرة واضحة وصريحة لأصول ذلك النمط. فيما يكون النمط المتطور والذي يشتمل جوهر ثابت ومستقر ولكن التغير فيه يكون إلى درجة كبيرة جداً "بحيث يضحى مجهول المصدر وذلك نتيجة تطبيقه على سلسلة كاملة مختلفة من الأبنية، فهذا يعني قيام تقليد جديد، عندئذ يتعرض النمط للتحوير" (العزبي، ١٩٩٧، ص ٤).

إن تمثيل النمط لا يكون في وظيفة معينة؛ فعلى سبيل المثال نمط الإنفتاح نحو الداخل هو نمط متطور لأنه قد يظهر بوظائف وأشكال متعددة ومختلفة؛ إذ يمكن ملاحظته في المدرسة المستنصرية كوظيفة تعليمية دينية ولغاية البيت البغدادي ذي الفناء الوسطي والذي يمثل وظيفة سكنية ويمكن أن نجده في مجمع تجاري. والعكس يكون بالمثل؛ فأن الوظيفة أو الفعالية الواحدة يمكن تنفيذها بأكثر من نمط؛ فيمكن ان تكون ذات نمط مركزي أو خطي أو شعاعي... إلخ، دون أن تتحدد الوظيفة بنمط محدد دون الاخر. فنستنتج من ذلك ان النمط لا يوجد في وظيفة معينة، وأن الوظيفة لا تكون في نمط معين؛ وبذلك فأن النمط مستقل عن الوظيفة والوظيفة مستقلة عن النمط.

ولما كانت الوظيفة مرتبطة بمعانٍ تناسبها؛ فوظيفة المساجد تعطي صفة الخشوع والراحة والأمان؛ فيما تعطي وظيفة القاعات الرياضية الحيوية والنشاط؛ ومن هذا الأساس يذكر المنظر برودبنت "إن كل المباني تحمل معنى وترمز لشيء ما شئنا ذلك أم أبينا ، مشيراً إلى رأي الناقد فسندر الذي يرى أن كل مبنى يخلق تداعيات في ذهن المشاهد سواءً أراد المعمار ذلك أم لا ، وهو ما يسميه إستحضار المعاني" (Broadbent, 1990, P. 125)، ولكن لا ينطبق الحال على النمط، فأن المعاني التي يتم إستحضارها على نمط ما بدافع الوظيفة؛ هي معانٍ مؤقتة غير مُلزَمة له بصورة مُطلقة؛ وإنما يكون إرتباطه بتلك المعاني إعتباطياً وذلك بسبب ظهوره في وظيفة أُخرى تستحضر عليه معانٍ مُختلفة عن سابقتها. وبذلك فالنمط مُستقل عن المعنى، فيما تكون علاقته بالوظيفة كونه أداة لتوظيف الأشكال بطريقة ما ولكنه لا يرتبط بوظيفة محددة.

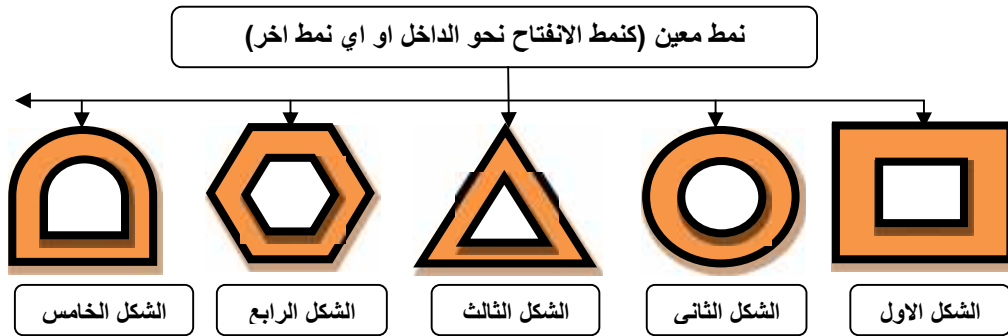
إن الإفتراض بأن النمط يمكن أن يؤدي دور التواصلية يتأتى عن طريقين الأول في علاقته مع الوظيفة والثانية علاقته مع المعنى نفسه، ولما كان النمط مستقلاً عن الوظيفة، وان علاقة النمط بالمعنى هي علاقة إعتباطية جراً أن سبب ظهور النمط الأولي يختلف عن سبب ظهوره العاشر ويختلف عن سبب ظهوره اللاحق، ومحافظة النمط بنوعيه الفعّال والمتطور على علاقته الإعتباطية مع المعنى وعدم تحده ضمن وظيفة محددة؛ فنستنتج أن النمط لا يعمل كأداة تواصلية في العمارة وإنما هو أداة في الفعل المعماري ذي علاقة إعتباطية مع المعنى بشكل عام.

### ٣- المبحث الثالث : إستقلالية النمط المعماري.

يناقش المبحث الثالث إستقلالية النمط في العمارة وعلى شكل ثنائيات : النمط والشكل، النمط والوظيفة، النمط والمعنى، النمط وإنتماءه الزماني والمكاني، النمط والمقياس، والنمط والتطور الحضاري.

#### ١- النمط والشكل:

علاقة النمط بالشكل هي علاقة إستقلال؛ يخضع لفرضيتين؛ يستقل النمط عن الشكل في الأولى، فيما يستقل الشكل عن النمط في الفرضية الثانية. وعلى وفق الفرضية الأولى فإن النمط يستقل عن الشكل؛ فقد نجد عدة أشكال تشير إلى نمط واحد. فيمكن للنمط أن يضم عدة أشكال ولكن لا تأتي بالمطابقة الشكلية فيما بينها؛ إلا أنها تتدرج تحت النمط نفسه. ويؤكد ألدو روسي *Aldo Rossi* هذا المنظور؛ فيقول: " لا يمكن لنمط ما أن يُعرّف بشكل محدد ولكن كل الأشكال المعمارية يمكن أن تشير إلى أنماط" (*Aldo Rossi, 1986, P.41*). والذي يؤكد ذلك تجسيد جوهر نمط المنارة في عدة أشكال؛ فالأشكال الإسطوانية والمربعة والقلمية، " ولم نعد شكل المنارة ذي الدرج الخارجي، وقد يطرح علينا أحدهم إستخدام درج الحريق للأذان يوماً" (العنزى، ١٩٩٧، ص٥). الشكل (١-١٦)



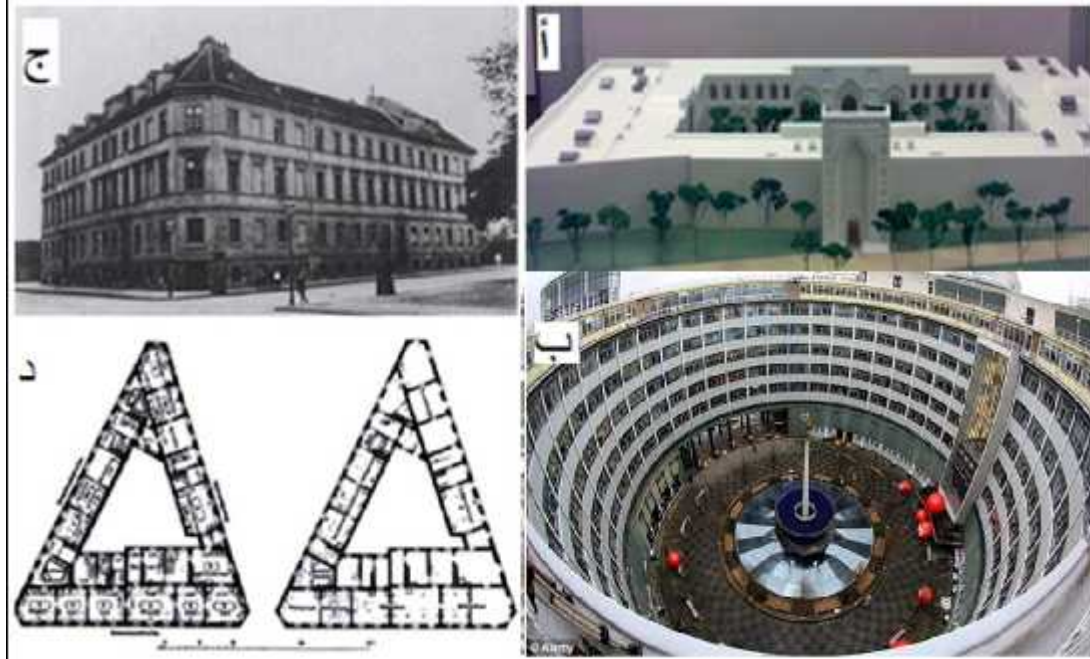
الشكل (١-١٦) التباين الشكلي للنمط الواحد. -إعداد الباحث-

ومن التطبيقات المشاريع المعمارية في إستقلال النمط عن الشكل وفاقاً للفرضية الأولى تعددية الأشكال التي تشير إلى النمط نفسه؛ فالنمط الإنفتاح نحو الداخل على سبيل المثال نجده في البيت البغدادي أو المدرسة المستنصرية<sup>(١)</sup> وغيرها من المباني والتي تشير إلى الأشكال المستطيلة أو المربعة

(١) المدرسة المستنصرية أنشأت في بغداد عام ١٢٢٧م/٦٢٥هـ. المصدر (وكيبيديا، ص: بلا) [.\(http://ar.wikipedia.org\)](http://ar.wikipedia.org)



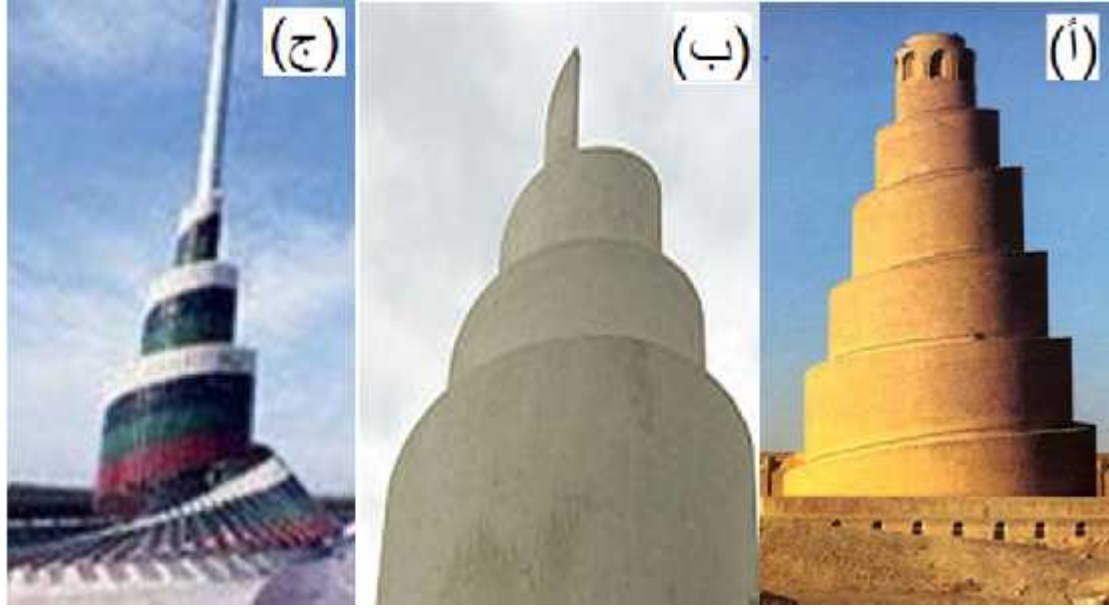
(يُنظر الشكل (١- ١١٧))؛ فيما نجد النمط نفسه في مبنى إذاعة وتلفزيون بي بي سي (BBC) <sup>(أ)</sup> والذي يشير إلى شكل دائري (يُنظر الشكل (١- ١٧ب))؛ وأيضاً في مختبر روبرت كوخ <sup>(ب)</sup> Robert Koch تشير مخططاته إلى شكل مُثلث؛ وسمي أيضاً بالمبنى المُثلث. يُنظر الشكل (١- ١٧ج،د).



الشكل (١- ١٧) تعددية الأشكال التي تشير إلى نفس النمط؛ (أ) إنموذج مصغر للمدرسة المستنصرية. (ب) مبنى البي بي سي ، المصدر : (وكيبديا، ص: بلا). (ج) صورة فوتوغرافية لمختبر روبرت كوخ (د) مخططات مختبر روبرت كوخ (Robert Koch, Brock, 1999, P.218). (1999, P.218)

ومن جهة أخرى فقد نجد عدة أنماط مُختلفة مُتجسدة في شكل واحد؛ على ذلك يناقش العنزي عملية إستخدام عدة الأنماط في حلّ شكل الواحد؛ من خلال جوهر نمط المنارة الذي "هو العمودية أو هو الصعود،...، فملوية سامراء ذات شكل حلزوني هرمي (الشكل (١- ١٨أ)) وهو شكل كنيسة فيليب جونسون نفسه، (الشكل (١- ١٨ب)) ولكن كلاهما ذات نمط مستقل عن الأخرى، وواحدة ذات درج خارجي والاخرى تستوعب المصلين داخلها. أمّا ثالثهما فهو العلم العراقي في نصب الشهيد (الشكل (١- ١٨ج)) وهو من الشكل نفسه ولكنه ليس من النمط نفسه" (العنزي، ١٩٩٧، ص ٥-٦).

(أ) مبنى إذاعة وتلفزيون بي بي سي (BBC)، تم إنشائه عام ١٩٦٠م، لندن.  
(ب) مختبرات روبرت كوخ Robert Koch ويسمى المبنى المُثلث، برلين. (Brock, 1999, P.218).



شكل (١-١٨) إستقلالية النمط عن الشكل؛ (أ) المنذنة الملوية في جامع المتوكل، سامراء. (ب) كنيسة في دالاس، امريكا ١٩٧٧، للمعمار فيليب جونسون. (ج) نصب الجندي المجهول، بغداد. المصدر: (العزبي، ١٩٩٧، ص ٥)

وفي حين أن الوظيفة تكون مرتبطة بمعانٍ تتناسبها؛ فحين أُستُخدم الشكل الهرمي عند الفراعنة في الحضارة المصرية القديمة كمدافن للملوك، ودفن جميع حاجياته وكنوزه وخدمه، أصبح رمزاً للموت لديهم. (الشكل (١-١٩)) ولكن نجده في الولايات المتحدة الامريكية -لاس فيكاس كفندق (فندق الأقصر)<sup>(١)</sup>، (الشكل (١-١٩)) ويات يمثل نقطة الاستراحة والهدوء والإسترخاء. فأن نمط ظهوره السابق لا يتماثل مع ظهوره اللاحق؛ فالأول صلد ومُغلق للداخل، والآخر شفاف ومُنفتح للخارج، وطريقة إستخدام الشكل تختلف بينهما.



شكل (١-١٩) (أ) أهرامات مصر/ الجيزة. (ب) فندق الأقصر /لاس فيكاس/الولايات المتحدة، تصميم فيلدون سيمبسون Veldon Simpson . (<http://ar.wikipedia.org>)

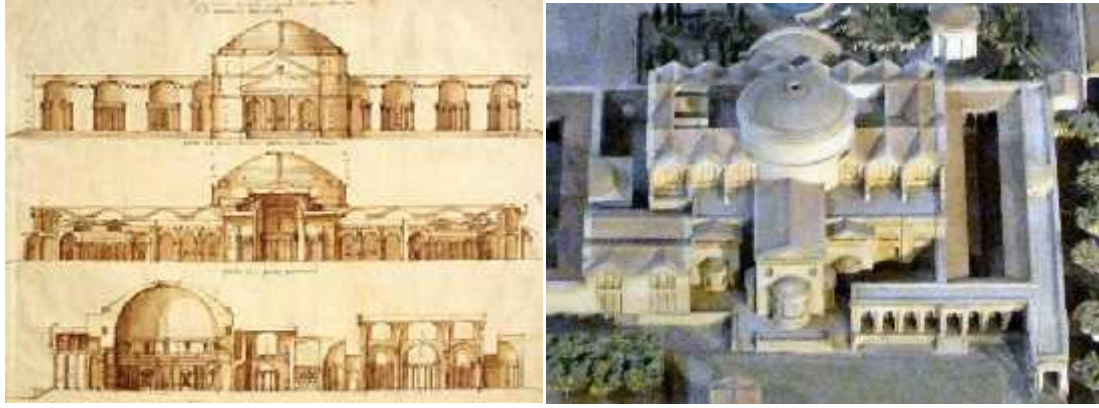
(أ) فندق الاقصر: تصميم المعمار فيلدون سيمبسون (Veldon Simpson) والتصميم الداخلي جارلس سيلفيرمان (Charles Silverman)، الفندق مكون من ٣٠ طابق وبمساحة ١١,٠٠٠ م<sup>٢</sup>، افتتح عام ١٩٩٣م.

## ٢- النمط والوظيفة

إن علاقة إستقلال النمط عن الوظيفة تتحدد بمحورين إثنين: فالوظيفة لا تتحدد بنمط معين؛ ولا يتحدد النمط بوظيفة معينة، لأن الوظيفة الواحدة يمكن تمثيلها بأكثر من نمط تصميمي محدد، فيما يتجسد النمط الواحد بأكثر من وظيفة.

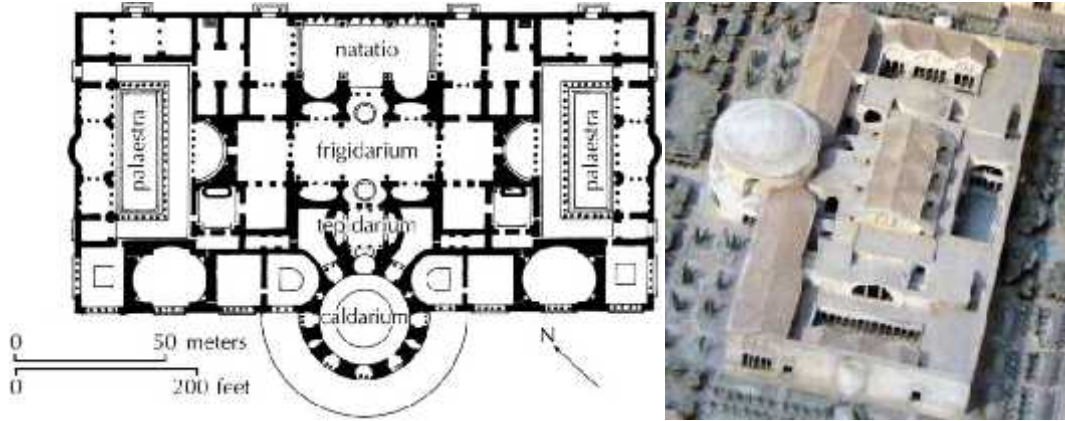
والأمثلة كثيرة على إستقلال النمط عن الوظيفة حالما يتم إكتشافه لغرض تلك الوظيفة، فمن ذلك تجربة داشنر في المتاهة والفئران البيضاء؛ حيث قام باختبار قدرة الفأرة على حل المتاهة من أجل الطعام. فأصبح في كل مرة يضع لها الطعام في نهاية المتاهة وتقوم الفأرة بحلها وتأكّل. وكرر المحاولة في وقت الفأرة غير محتاجة للطعام فوجد ان الفأرة قامت بحل تلك المتاهة ووصلت للطعام دون أن تكون جائعة ولكن من أجل أن تحل المتاهة، والذي سمي بالنمط الوظيفي المتأبر.

ومما تجدر الإشارة إلى ذلك، إستقلال نمط التسقيف بالقباب عن الوظيفة، حيث أن أوائل إستخدام للقباب كان فوق الحمامات العامة والملكية؛ وليس للوظائف الدينية إذ يتم إسباغ معاني القدسية على القباب كما يظن بعضهم. إذ يظهر بلاديو *Palladio* رسومات تعود إلى سنة ١٩ قبل الميلاد لإستخدام القبة فوق حمام أكريبا (*Agrippa*) في روما. الشكل (٢٠-١)

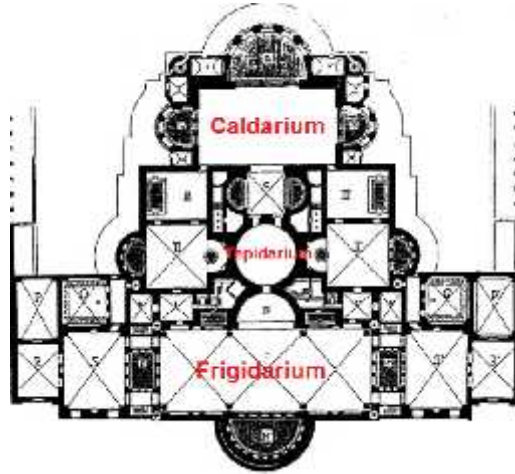


الشكل (٢٠-١) يُبين إستخدام القبة في الواجهة والمقاطع وكذلك الإنموذج الثلاثي الابعاد لحمام أكريبا (*Baths of Agrippa, Rome*) سنة ١٩ قبل الميلاد في روما، قام برسم الواجهة والمقاطع اندريا بلاديو (*Andrea Palladio*). من الرسوم التابعة للربيا (*RIBA*) (Goodwin, 2009, P.21-22)

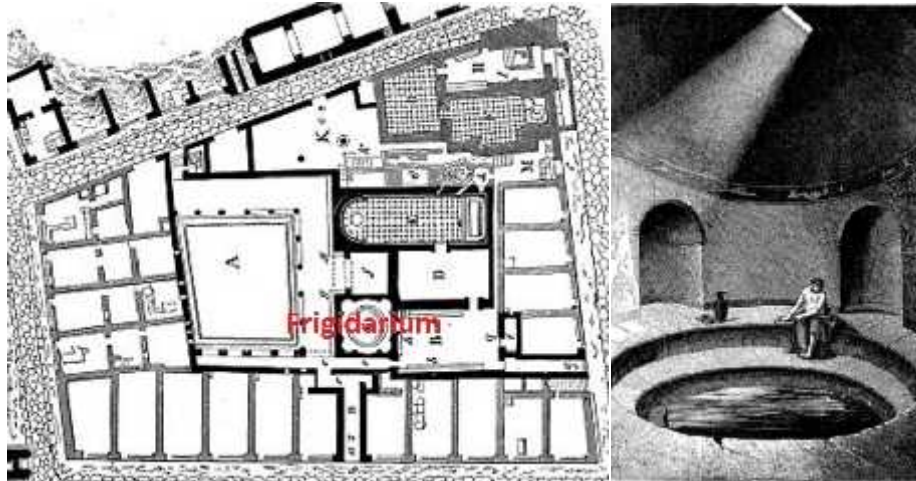
وبعدها إستخدمت القبة في الحمامات بانواعها الثلاثة: الحمامات الحارة كالداريوم (*Caldarium*)، الشكل (٢١-١)، والدافنة تبيداريوم (*Tepidarium*)، الشكل (٢٢-١)، والباردة فريكيداريوم (*Frigidarium*)، في روما وفي المانيا أيضاً. الشكل (٢٣-١).



الشكل (٢١-١) يبيّن استخدام القبة فوق كالداريوم (caldarium) أو الحمام الحار في مخطط وإنموذج ثلاثي الأبعاد لحمام الامبراطور كاراكلا (Caracalla)، روما ٢١١-١٦٦ م. (Goodwin, 2009, P.21-22)

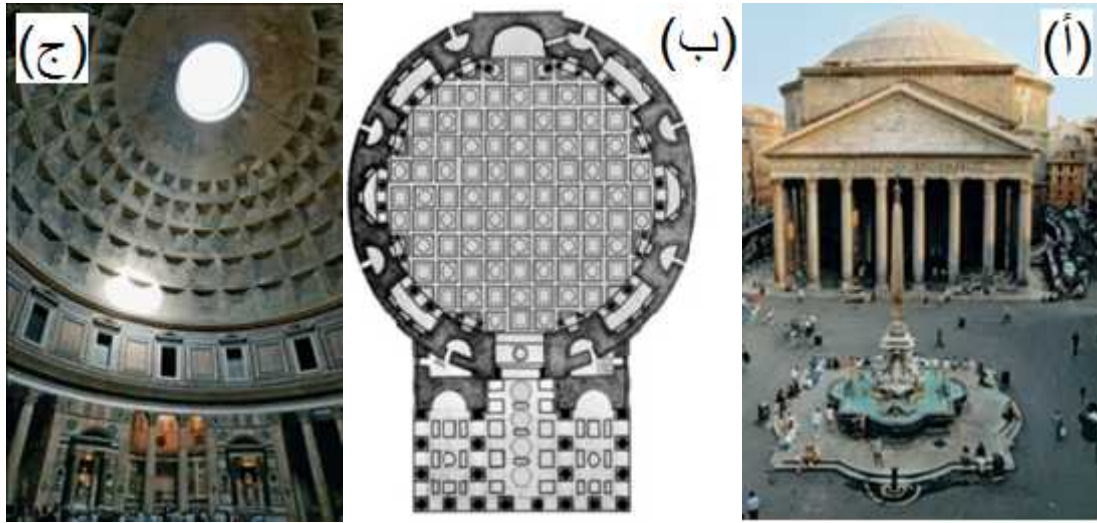


الشكل (٢٢-١) يبيّن استخدام القبة فوق تبيداريوم (Tepidarium) أو الحمام الدافئ في مخطط الحمام الامبراطوري في مدينة تريير (Trier) جنوب غرب ألمانيا. (Harris, 1988, 54)



الشكل (٢٣-١) يبيّن استخدام القبة فوق فريكيدياريوم (Frigidarium) أو الحمام البارد في مخطط وإنموذج الثلاثي الأبعاد في مدينة بومبي الاثرية (Pompeii) في روما. (Harris, 1988, 237)

ويرى البحث إن مفهوم الإستقلال بين النمط والوظيفة واضح حتى في العمارة الرومانية؛ ففي الوقت الذي تم إستخدام نمط التسقيف بالقبة للحمامات الإمبراطورية (أو الملكية) والعمامة، نجد إنها إستخدمت أيضاً كأماكن للعبادة للآلهة الرومانية مثل البانثيون (*Pantheon*) ومن ثم تحولت إلى ضريح للعظماء وبعدها تحولت أيضاً إلى كنائس بعد المسيحية؛ وبعدها أستعملت في عمارة المسلمين كعنصر إرتبط بعمارة المساجد، وعلى الرغم من ذلك يرى بعضهم خطأ أن القبة هي عنصر مقدس كونها تمثل معلماً مميزاً للطابع الإسلامي. الشكل (١-٢٤).

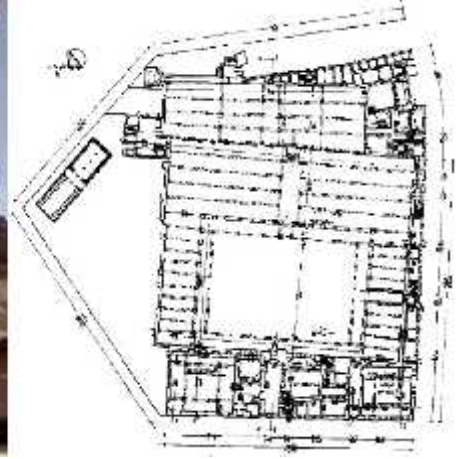


الشكل (١-٢٤) يُبين إستخدام القبة فوق البانثيون (*Pantheon*)، روما عام ١١٧-١٢٥م.  
(أ) صورة فوتوغرافية للمبنى. (ب) مخطط أفقي للمبنى. (ج) منظور داخلي. (Macdonald, P.17)

### ٣- النمط والمعنى:

يناقش ديمارو *Tullio De Mauro* علاقة النمط والإنموج بالمعنى قائلاً: " النمط كمفهوم هو أقل من أن يحمل رمزية ثابتة. يمكن أن يكون للنمط محور فكري الذي يؤديه في الإنموج *model*، والهيكل *structure*، والنوع *genre*، والأجناس *species*، ولكن بلا قيود ثابتة. وبالمقارنة مع الرمزية الثابتة التي يمكن أن تحملها تلك المفاهيم الأخرى فإنه ذو علاقة صفرية" (*Tullio: p.89*)، وبالنتيجة فإن النمط يحوي جزءاً من المسؤوليات التي تحملها تلك المفاهيم المتشابهة والتي تشكل بالنهاية جزءاً من مفهومه المعماري، ولكنه غير ثابت أو مستقر على رمزية ما. فقد تباينت معاني النمط من زمن لآخر؛ فالمعنى الذي إنبتق لأجله النمط لا يبقى بشكل دائم فهو مختلفٌ عن معناه اللاحق وعن معناه الذي سيكون عليه في المستقبل.

ومن الأمثلة على إستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل كان في جامع الأزهر في القاهرة، والذي تم إنشاؤه في زمن الفاطميين عام ٩٧٥م؛ إذ يتمثل نمط الإنفتاح نحو الداخل في فضاء صحن المفتوح، والذي يرمز إلى الهدوء والسكينة في التقرب إلى الله عز وجل والإبتعاد عن الدنيا. يُنظر الشكل (٢٥-١).



الشكل (٢٥ - ١) إستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل في فضاء الصحن بالجامع الأزهر. (حسن، ٢٠٠٥، ص ٩)

بينما نجد النمط نفسه في القصور في المدة نفسها؛ متجسداً في باحة القصر الرئيسية، مثل قصر الأمير بشتاك (تم إنشاؤه عام ١٣٣٩م). مما يرمز إلى الفخامة والقوة ومركز السلطة السياسية. يُنظر الشكل (٢٦ - ١).



الشكل (٢٦ - ١) إستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل في قصر الأمير بشتاك. (مجلة مصر، ص ٣٠)

ويتجسد نمط الإنفتاح نحو الداخل في المدافن أو المقابر (الأضرحة) كما في ضريح السلطان فرج بن برقوق (تم إنشاؤه عام ١٣٩٩م) الذي يكون " مربع الشكل (٨٠م × ٨٠م) ويتوسطه صحن محاط بأربعة أروقة" (وكيبديا، ص: بلا). مما يرمز بذلك إلى الموت ونهاية الحياة. يُنظر الشكل (٢٧ - ١).

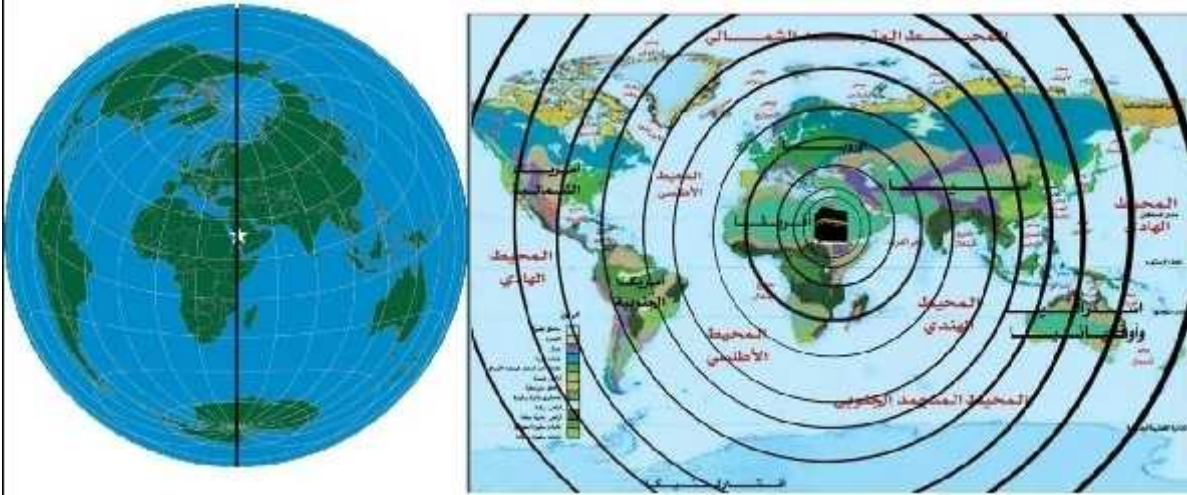


الشكل (١- ٢٧) إستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل في المدافن المقابر (الأضرحة). (<http://ar.wikipedia.org>)

وبذلك فإن المعاني تختلف تماماً بين الأمثلة الثلاثة وفي الحقة الزمنية نفسها وبالنمط نفسه. فنستنتج أن النمط يرتبط بعلاقة إعتباطية مع المعنى؛ يتم إضفاء المعاني عليها من خلال وظيفة الشكل الذي يدخل ذلك النمط في حلّه؛ أي وبعبارة أخرى يُستخدم النمط في حلّ الشكل وتوظيفه والإستفادة منه (أي من الشكل). ولا يكون للنمط إرتباط بالمعنى سوى عن طريق علاقته الإعتباطية التي يتم فيها إسباغ المعاني على وفق الوظيفة التي يقوم النمط بإحلالها في الشكل، فتختلف المعاني التي ترتبط بالنمط من وظيفة للأخرى.

#### ٤- النمط وامتأوه الزماني والمكاني:

عندما نأخذ المسار الزمني للتأريخ لنمط ما مثل نمط الاحتواء البنائي الدائري أو القبة؛ نجد أنه لا يلتزم بمكان محدد دون الآخر بل ونجده ينتقل بين الوظائف المختلفة (من الحمامات العامة والملكية لغاية الوظيفة الدينية في الكنائس والمساجد) وعلى طول الخط التأريخي؛ كما في الاشكال (١-٢٠)، (١-٢١)، (١-٢٢)، (١-٢٣)، (١-٢٤). وبهذا نجد أن بعض الأنماط لا يُحددها الجانب المكاني ولا الزماني. وكذلك عند دراسة أنماط أخرى في المقطع العرضي للتأريخ فنسجد أن أنماطاً عديدة تنبثق تتسم بعضها بإرتباطها مكانياً وأخرى لا تتحدد بالمكان بل تنتقل وتتجسد في أماكن أخرى غير الذي إنبتقت منه؛ ونجد أن نمط بناء بيت الله (الكعبة الشريفة) بمكة المكرمة، مرتبط مكانياً في وسط العالم بالضبط، وظهر في مكان واحد، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تكراره من قبل المسلمين كنمط للصلاة في أي مسجد إسلامي آخر في أية بقعة أخرى من الأرض. يُنظر الشكل (١- ٢٨)

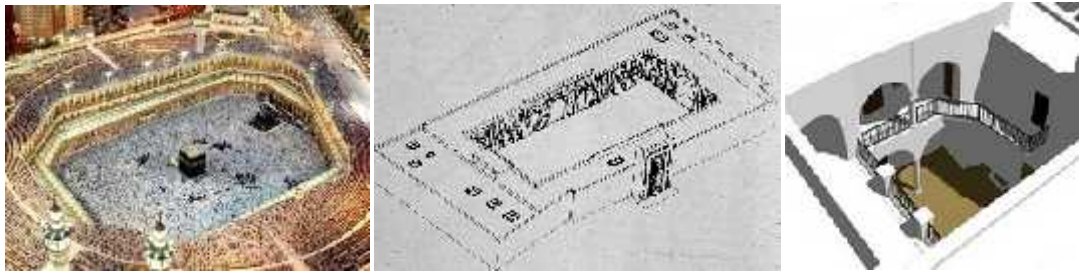


الشكل (١-٢٨) مكة المكرمة مركز الكرة الأرضية.

نستنتج من ذلك بأن الأنماط تنقسم إلى قسمين: يرتبط الأول بمفهوم النمط الفعّال والذي يتميز بعدم إرتباطه بمكان محدد على مساره الزمني؛ فيما يكون الآخر مرتبطاً بالمحددات المكانية أو الزمانية أو كلاهما.

#### ٥- النمط والمقياس.

يتم إختبار قابلية إرتباط النمط مع المقياس عن طريق أخذ مجموعة أنماط ونختبر طبيعة علاقتها مع المقياس؛ فنجد على سبيل المثال أن نمط الإنفتاح نحو الداخل يتمثل بمقياس صغير كما في البيوت التقليدية، وفيما نجده بمقياس أكبر بقليل كما في المدرسة المستنصرية، ونجده بمقياس كبير كما في المسجد الحرام<sup>(١)</sup>. الشكل (١- ٢٩) فنجد أن النمط يعمل في البيئة السكنية والتعليمية والدينية ويستقل عن المقياس؛ إلا أنها جميعاً ذات علاقة إحتواء ممكنة بالمقياس الإنساني.



الشكل (١-٢٩) يبيّن استخدام نمط الانفتاح نحو الداخل في من اليمين الى اليسار: بيت تقليدي، المدرسة

المستنصرية، المسجد الحرام. (الحزمي، ص ٢٤٨)

وصفة إستقلال النمط عن المقياس هي صفة عامة للنمط وليس على نمط الانفتاح نحو الداخل بشكل خاص، فنجد ان نمط الاحتواء البنائي الدائري في القبة تستقل عن المقياس؛

(١) يُعد المسجد الحرام أكبر مسجد في العالم بسعة (٨٢٠,٠٠٠) مصلي وبمساحة (٤٠٠,٨٠٠) م<sup>٢</sup>.



فنجدها كنمط بنائي في مقياس مبنى سكني صغير؛ وفي تغطية ملعب عملاق كملعب الالفية (Millinium dome) في بريطانيا. كما في الشكل (٣٠-١). فيما نجد القبة في المسجد النبوي مستقلة عن المقياس بوجود قباب كثيرة وبمقاييس متعددة منها صغيرة وكبيرة أيضاً؛ كما في الشكل (٣١-١).



الشكل (٣٠-١) يُبين استخدام القبة كنمط بنائي من اليمين لليسار : المسكن ؛ المنشآت الرياضية (قبة الالفية في بريطانيا).



الشكل (٣١-١) يُبين استخدام القبة بمقاييس مختلفة في المسجد النبوي الشريف.

ولكن علاقة النمط بالمقياس لا تتصف بالإستقلال التام، إذ يؤدي المقياس دوراً مهماً في تحديد الأنماط. فالنمط غير مستقل عن المقياس الإنساني بخلاف الشكل، لأن النمط يُمثل طريقة استخدام شكل ما. وهذا يعني ضرورة إرتباط النمط بالمقياس. فنجد على سبيل المثال أن

مبنى البنتاغون<sup>(أ)</sup> *Pentagon* (الشكل (١- ٣٢)) يأخذ شكل نمط الإنفتاح نحو الداخل، لكن فضاءاته ليست مُفتحة نحو الداخل بل على فضاءات طويلة مُمتدة على أضلاعه. وذلك بسبب ضخامته وكبر مقياسه فلم يعد نمط الإنفتاح نحو الداخل يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه في البيت السكني ولا المدرسة المستنصرية.



الشكل (١-٣٢) يبيّن تأثير المقياس على شكل النمط في مبنى البنتاغون. (Google earth)

فنستنتج من ذلك أن النمط يتجلى بمقاييس وأبعاد مختلفة وعديدة ولكنها مرتبطة بالمقياس الإنساني مما يجعل النمط غير تام الإستقلال عن المقياس؛ فالنمط مُرتبط بالمقياس، فنجد في الحجم السكني الصغير نسبياً الى المباني العملاقة كالملاعب والمساجد الدينية الضخمة، ولكنها جميعاً ذات علاقة مرتبطة بالمقياس الإنساني.

#### ٦- النمط والتطور الحضاري:

يساعد التطور الحضاري على إنتاج أنماط جديدة تخدم لحل الوظائف الجديدة وكذلك إعطاء تصور عام لشكله أو هيئته؛ فالنمط يساعد على إعطاء تصور عن الهيئة وكذلك حلاً وظيفياً بالإعتماد على الأنماط الوظيفية المتجددة بطبيعتها. فمن خلال البحث بالتاريخ المعماري نجد إن إستحداث مراكز التزلج الرياضية مثل هولمين كولين (*Holmenkollen*) أدى إلى أنتاج

(أ) مبنى البنتاغون للمصمم جورج إدوين، عام ١٩٤٣م. فيرجينيا / الولايات المتحدة (وكيبديا، ص: بلا) <http://ar.wikipedia.org>.

أنماط وأشكال جديدة لم تكن موجودة أو معروفة قبل ذلك. إذ لا بد لأي وظيفة من نمط لكي يتم تحقيقها في شكلٍ ما، كون أن النمط هو طريقة حل الوظيفة في الشكل. وأن الشكل يحتاج للنمط لإحلال الوظيفة فيه (في الشكل)، ولذلك فالنمط مهم جداً وأساسي ولا يمكن الإستغناء عنه. يُنظر الشكل (٣٣-١)

وكذلك الإحتياجات الأخرى مثل القاعات ذات نمط السقوف المتحركة؛ فنجد على سبيل المثال قاعة ميلون (*Mellon Arena*) أو كما يسميها بعضهم قاعة المدينة (*Civic Arena*)؛ يُنظر الشكل (٣٤-١)، تتميز بكون نظام التسقيف فيها ذا النمط المتحرك تتيح إمكانية جعلها قاعة خارجية أو داخلية بأسلوب ميكانيكي.



الشكل (٣٣-١) مركز التزلج هولمين كولين (*Holmenkollen ski jump*) في أوسلو، النرويج. (*Google earth*)



الشكل (٣٤-١) قاعة ميلون أو المدينة (*Civic Arena or Mellon Arena*) في بيتسبرغ، بنسلفانيا. (*Google earth*)

## خلاصة وإستنتاجات الفصل الأول

ناقش الفصل الأول مفهوم النمط من خلال تفسير المصطلح لغوياً ومعمارياً؛ فتم الكشف عن بيئة إصطلاحية تحيط بفكرة النمط مثل الشكل وشكل النمط والطرز أو الإسلوب والإنموذج هذا من جانب؛ ومن الجانب الآخر فإن مصطلح النمط يمكن أن يُشتق منه عدة مصطلحات (للأنماط) تعتمد على موقع تلك الأنماط؛ فالأنماط القابعة في العالم العلوي (عالم المثل) تُسمى بالأنماط المثالية فيما يكون التمثيل الفيزيائي الأولي لأحد تلك الأنماط هو نمط أولي، وفيما تكرر ظهور ذلك النمط بشكل مُتتاعم ومُكرر على عدة أشكال يُسمى عندئذ بالستيريوتايب، فيما تكون الأنماط المتواجدة بالطبيعة هي أنماط طبيعية فتم مناقشة النسبة الذهبية في الطبيعة وتطبيقاتها في العمارة وكذلك علاقة أهرامات الجيزة مع المجموعات النجمية، والتطرق إلى نظرية أوريون في عملية تناسب مواقع وشدة النجوم مع مواقع وحجم الأهرامات.

ويوجد نوعان من الأنماط يمكن ملاحظتهما على الخط الزمني للتأريخ؛ يُسمى الأول بالنمط الفعّال والذي يتميز بجوهره الثابت والمثالي ولكنه مُتغير، حيث يمكن أن يتجسد في عدة أشكال دون أن تتأثر فكرته الأساسية، ومثال على هذا النمط هو نمط التسقيف بالقبة، فهذا النمط من التسقيف يحوي على جوهر ثابت ومثالي؛ يتجسد على أشكال مختلفة على الخط الزمني للتأريخ. فيما يكون الثاني والذي يُسمى بالنمط المتطور، يتميز بجوهر ثابت ومُستقر حيث يمكن تطويره بشكل مُستمر لخدمة الحاجة الإنسانية، حتى يُصبح مجهول المصدر. ومثال على ذلك النمط هو نمط الإنفتاح نحو الداخل أو بيت الماكنة لـ لوكوربوزيه.

وبعد ذلك تم التحول إلى الأصول الفكرية للنمط من خلال طروحات أفلاطون وأرسطو وكذلك العقلانيين والماديين، فيرى البحث أن وجهة النظر العقلانية هي أكثر إنفتاحاً وأوسع أفقاً في منظورها لنظرية النمط. ومن ثم تطرق الفصل الأول إلى مناقشة طروحات بعض النقاد والمنظرين المعماريين حول مفهوم النمط أمثال لوجيه ودكوينسي وأرغان؛ فكان مفهوم لوجيه عن النمط من خلال الكوخ الريفي الذي لا يعدو كونه مودياً ليس إلا، فيما قدّم دكوينسي تعريفاً ناضجاً عن النمط تم إستثماره فيما بعد على الجانب النظري المعماري عند أرغان، الذي بيّن الاختلافات بين تعريف لوجيه عن الإنموذج وبين تعريف النمط على وفق الذي جاء به دكوينسي. ومن ثم إختبار مفهوم النمط كأداة تواصلية في العمارة، فإستنتج البحث أن النمط لا يعمل كأداة تواصلية للمعنى كونه أداة مجردة ومستقلة عن المعنى ويقتصر إرتباطه بالمعنى من خلال علاقة إعتباطية.

ويختتم الفصل بالمبحث الأخير في إستقلالية النمط المعماري؛ فتمت مناقشة علاقة النمط بالشكل؛ فإستنتج أن النمط مُستقل عن الشكل؛ والشكل مُستقل عن النمط. وأما علاقة النمط بالوظيفة؛ فنجد أن النمط مُستقل عن الوظيفة؛ والوظيفة مُستقلة عن النمط. فالنمط مسؤول عن توظيف وحلّ الشكل. وأما علاقته بالمعنى، فالنمط ذو علاقة إعتباطية بالمعنى. وإن علاقته مع المقياس غير تامة الإستقلال؛ كونه (أي النمط) مُرتبطاً بالمقياس الإنساني. وفي مناقشة علاقة النمط وابتماؤه الزماني والمكاني؛ فنستنتج بأنها تنقسم إلى قسمين: يرتبط الأول بمفهوم النمط الفعّال والذي يتميز بعدم إرتباطه بمكان محدد على مساره الزمني؛ فيما يكون الآخر مرتبطاً بالمحددات المكاني أو الزمانية أو كلاهما.

## الفصل الثالث

### العمارة تأسيساً على فكرتي النمطية والنمط

#### تمهيد

يعد التنظير النمطي أحد الحقول المهمة في نظريات العمارة؛ وهذا واضح من خلال طروحات المنظرين والنقاد في حقل العمارة؛ فنجد أهمية نظرية النمط في طروحات كارلو أرغان *Carlo Argan* في مقالته عن النمط والنمطية في النظريات وتاريخ العمارة وإسلوب للتفكير وجعله حلاً أو أداة للمشكلات المعمارية. وتعد نظرية النمط حلاً فاصلاً في علاقة الشكل بالمعنى؛ فيعالج التنظير النمطي مشكلة الإنقطاع بين الأشكال العليا من جهة؛ وبين الأشكال الملموسة والنماذج المستخدمة في عملية التصميم من الجهة الأخرى، فضلاً عن النظرة الواعية التي يضيفها ذلك التنظير في علاقة الأشكال مع المعنى، وإن الربط بينهما (أي الشكل والمعنى) يتأتى من خلال النمط الذي يتجلى في عدة أشكال ووظائف؛ فيستقل بذلك عن المعنى من خلال التعددية الرمزية للنمط الواحد خلال الخط الزمني؛ مما لا يجعل عملية إرتباطه بالمعنى على وفق نظام أو قانون ولكن بصورة إعتباطية؛ وهذا يساعد بشكل مباشرة على تجرد المعاني عن الأشكال وإستقلاليتها.

ويخدم التنظير النمطي في العمارة أيضاً في عملية التصميم على عدة أصعدة؛ فيكون ذلك من خلال إستحداث أنماط جديدة تساعد على تطوير الهندسة المعمارية في مجال التصميم سواء كانت تلك الأنماط تفيد في الحلول الوظيفية أو في إيجاد الأشكال الجديدة التي بدورها تفيد في عملية الإبداع المعماري. وتخدم نظرية النمط أيضاً في تحليل وفهم مشاريع وأعمال المعماريين؛ ومن أوائل تلك النظريات النمطية التي " اشارت إلى إستخدام التنظير النمطي كأداة تحليل هي نظرية فسنتيني *Antonio Vesentiny* في نظرية إعادة البناء النمطي *Typological Reconstructional Theory* والتي قام بتحليل مدينة فينيسيا من خلالها". (*Harvard, 1984, P.68*)

وتعد العمارة على مدى العصور هي المرآة التي تتعكس فيها حضارات الشعوب بخصائصها الدينية والإجتماعية والثقافية والسياسية، والتي تتغير وتتوعد عبر الزمن على الرغم من إختلاف المكان. كما أنها تتأثر صعوداً وهبوطاً مع حركة التاريخ بمؤثراته الداخلية والخارجية، فالعمارة في كل مراحلها هي الصورة العمرانية التي تتميز بها التجمعات البشرية وليست بالضرورة النماذج المختارة للمباني ذات الأهمية الخاصة التي تشير إليها كتب التاريخ في كثير من الأحيان، فالعمارة هي عمارة المجتمع بكل طبقاته وفئاته، فهي العمارة الشعبية والرسمية معاً وهي عمارة المعماريين وغير المعماريين وهي عمارة المدينة

والريف التي تمثل الغالبية العظمى من المجتمع. والتي من خلالها يمكن رسم ملامح سمة العصر وتقديمها على شكل نمطية تسهم في فهم التأريخ وتبويبه.

ويناقد الفصل الثالث إستخدامات النمطية والنمط وتطبيقاتها في العمارة من خلال أربعة مباحث:

- ١- المبحث الأول: يناقش بأن النمط والنمطية أداة للفهم في العمارة.
- ٢- المبحث الثاني: يناقش دور النمطية والنمط في تخطيط المدينة.
- ٣- المبحث الثالث: يناقش موضوع نظرية النمط كونها مسؤولة عن تشكيل العمارة الأولى.
- ٤- المبحث الرابع : يناقش الدراسات النمطية في الهندسة المعمارية على أربعة محاور:
  - أ- المحور الأول : يناقش الدراسات النمطية في النقد المعماري.
  - ب- واما المحور الثاني : يناقش نظرية إعادة البناء النمطي.
  - ج- المحور الثالث : التنويعات والتحويلات النمطية.
  - د- وأخيراً المحور الرابع: يناقش نمطية المدينة ؛ بالتطرق إلى العقلانية الكلاسيكية وتيار العقلانية الجديدة وكذلك التطرق إلى آدو روسي وعمارة المدينة ونختمها في تفسير النمط من منظور العقلانية الجديدة.

#### المبحث الأول : النمط والنمطية أداتان للفهم في العمارة:

تعدّ النمطية ذات اليد الطولى في عملية فهم التأريخ بشكل عام والمفاصل الدقيقة المهمة بشكل خاص؛ فكون أن النمطية تعني سمة العصر هذا يعني إنها تمثل الجوانب العامة للعصر على مختلف الأصعدة؛ سواءً أكانت فكرية ام فلسفية وكذلك الواقع الاقتصادي وحتى السياسي لتلك المدة التي تشير إليها نمطية ما. وهذا واضح (في الفصل السابق) في تميز نمطية الكلاسيك عن نمطية الحداثة كونهما عصرين مختلفين عن بعضهما؛ فأصبح من اليسير جداً تصنيف الأعمال وكذلك الفنون بأنها كلاسيكية أو حديثة اعتماداً على الأنماط والمعاني اللتين شكّلتا مفهوم النمطية وتميزها عن باقي النمطيات عن طريق إختلاف إرتباط تلك الأدوات ومعانيها بصورة دورية وإعتباطية مع بعضها.

ف نجد على سبيل المثال؛ " أن يكون دير ويستمنستر *Westminster Abbey* هو مبنى غوطي Gothic<sup>(١)</sup>، [الشكل (٣-١)A]، فيما تكون كاتدرائية القديس بولص *St Paul's Cathedral* مبنى كلاسيكياً<sup>(ب)</sup>،

(أ) العمارة القوطية (القوطية) هي مرحلة من العمارة الأوروبية ظهرت في القرن الثاني عشر الميلادي وحتى القرن الخامس عشر. ونشأ اسم قوطي مع منقفي النهضة الإيطالية المعروفين بالإنسانيين وينسب إلى قبائل القوط الجرمانية التي اجتاحت إيطاليا في القرن الخامس الميلادي. (شيرزاد، ص ٤٩).

(ب) العمارة الكلاسيكية هي مرحلة من العمارة ظهرت كردة فعل ضد عمارة الباروك والركوكو في القرن الخامس عشر وحتى بداية الحداثة في نهاية القرن التاسع عشر.

[الشكل (٣-١ب)] (سمرسن، ص٧). على الرغم من كونهما متناظران ويحتويان على العناصر ذاتها من برجين وساعتين والاثنتين يخدمان نفس الوظيفة الدينية والروحية؛ ولكنهما يعودان لأزمنة تاريخية وعمائر مختلفة فالأولى ترجع إلى منتصف القرن الثاني عشر فيما ترجع الثانية إلى القرن السابع عشر. وبذلك يصبح من الصعب جداً التمييز بين العمائر عبر العصور وفهمها وتبويبها إلا عن طريق النمطية؛ فكون أن نمطية الكلاسيك إعتمدت الإنموج الأغرقي والروماني (البارثينون Parthenon والباسيليكا Basilica) كأساس للعمارة وإعتماذ التناسبات الرياضية في البناء؛ لغرض إحياء تلك العمارة والتي عدّها منظرو الكلاسيك أساس العمارة والمنطلق الصحيح لها وعدم الإنجراف خلف التزيينات المفرطة التي إعتمدتها العمائر التي سبقتها كعمارة الركوكو والباروك وحتى الغوطية. وهذا واضح جدا في كاتدرائية القديس بولص *St Paul's Cathedral* وإعتماذ العمود الاغرقي (Ionic) على العكس من دير ويستمنستر *Westminster Abbey* الخالي من أي مؤشرات تشير إلى الإنموج الإغرقي في الطراز أو الإسلوب وإستبدالها بالمبالغة في الإعتناء بالشبابيك والتفاصيل الأخرى والتأكيد على التزيينات.



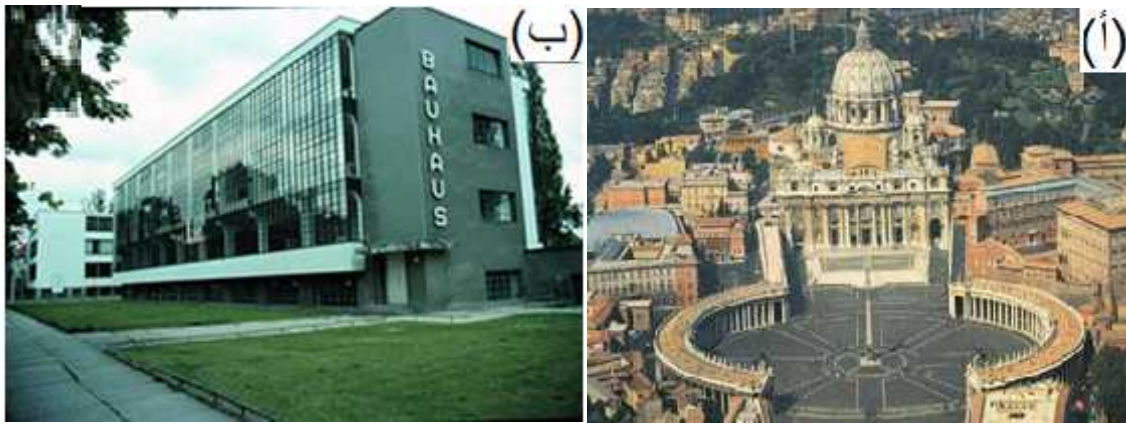
الشكل (٣-١) (أ) دير وستمنستر *Westminster Abbey* مثال على العمارة الغوطية. (ب) كاتدرائية القديس بولص *St Paul's Cathedral* مثال عن نمطية الكلاسيك. (Jones, P.242/301)

وبذلك أصبح من السهل جداً بفضل إستخدام النمطية تمييز المباني وتصنيف التاريخ وتبويب العمائر تحت نمطيات. فنجد أن المتحف البريطاني *British Museum*؛ الشكل (٣-٢أ) يشير إلى سمات وميزات العمارة الكلاسيكية وكذلك إلى الإنموج الاغرقي فيما لا ينطبق ذلك على المتحف التاريخ الطبيعي البريطاني *Natural History Museum*؛ الشكل (٣-٢ب) وبذلك أصبح الأول كلاسيكياً في حين أن الثاني ليس كذلك.



شكل (٣-٢) (أ) المتحف البريطاني *British Museum*. (ب) متحف التاريخ الطبيعي في بريطانيا *Natural History Museum*. (Jones, P.35/221)

وينطبق الحال أيضاً على عمارة الكلاسيك والحدائثة؛ فإعتماد نمطية الحدائثة على النقاء والسطوح المختزلة البيضاء والنقية؛ والتأثر بتجريدية الآلة على عكس العمارة الكلاسيكية التي تعتمد نمطيتها على الإنموج الاغريقي والروماني وكذلك اقتباس بعض التفاصيل منها بشكل واضح؛ فالتوجهين يهتمان بشكل واضح بعملية إنتاج الشكل سواءً بالتفاصيل والضخامة الكلاسيكية كما في كنيسة القديس بطرس *St. Peter's Basilica*؛ (الشكل (٣-٣)). أو عن طريق الإهتمام بالجمالية الشكلية والتجريدية الحدائثة عن طريق المثالية التجريبية (أي الوصول الى مرتبة الكمال عن طريق التجربة). كما في مبنى الباهاوس *Bauhaus* الشكل (٣-٣).



شكل (٣-٣) (أ) كنيسة القديس بطرس *St. Peter's Basilica* في روما/إيطاليا. (ب) مبنى الباهاوس *Bauhaus* عام ١٩٢٦ في ديساو/ألمانيا. (سمرصن، ص ٨٢)

ولم تقتصر أهمية النمطية والنمط على التصنيف والتبويب فحسب ولكن قامت بتفسير المفاصل الدقيقة التي تطورت بها العمارة من نمطية لأخرى؛ وعلى الرغم من تعالي الأصوات ضد الإفراط والمبالغة في استخدام الزخارف في عمارة الغوطية والمطالبة بالإنموج الاغريقي أو الروماني كأساس للعمارة والذي نتجت عنه النمطية الجديدة؛ فأن من الخطأ الاعتقاد أن كل سمة عصر أو نمطية تأتي بالتضاد مع النمطية السابقة لها لأسباب معينة؛ حيث أن "من الخطأ



الجسيم الإعتقاد بأن الغوطي والكلاسيكي (ضدان)، انهما مختلفان لكنهما ليسا ضدين وان احدهما ليس منفصلاً عن الاخر" (سمرسن، ص ٨). ويرجع السبب إلى ان الرومانتيكية هي من جعلتنا "نضعهما في معسكرين نفسيين مختلفين تماما، ومن يقول انه يفصل الغوطي على الكلاسيكي أو بالعكس فانه ضحية سوء فهم القرن التاسع عشر... حيث اننا نميز العمارة الكلاسيكية عن الغوطية فقط عندما تحتوي على تضمين من الطرز القديمة مهما كان التضمين ضئيلاً أو قديماً" (سمرسن، ص ٩)، وكلتاهما (القوطية والكلاسيكية) ضمن منهج واحد من حيث الإهتمام بالشكل والتزيين المتأنق، والإهتمام بالتناسبات الرياضية.

وكأنما يعيد التأريخ نفسه في المفصل الدقيق بين الكلاسيكية والحداثة بالمناداة إلى عدم حشر الإنسان ضمن النسبة الذهبية والمواكبة التطورية في العالم في تلك المدّة؛ وإحراج الرومانتيكيين للمنظرين والأدباء الكلاسيكيين في حصر مشاعر الناس ضمن صرامة مستلزمات قوافٍ ثابتة؛ فهل من الإنصاف حصر وتطويق مشاعر الذي يرثي قريباً أو حبيباً بلازمة شعرية وقافية؟. والتي لا تلبّي المشاعر الإنسانية التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقّي.

فنتج عن ذلك على مستوى الأدب؛ الشعر الحر الذي لا يستلزم القافية ولكن يتيح للشاعر إيصال مشاعره بصورة سهلة وسلسة أكثر؛ فكان الأثر الرومانتيكي فاعلاً جداً في قلب موازين العمارة ولكن إستعلت هذه إلى ولادة عمارة الحداثة والتي تبنت العملية ذاتها التي تبنتها الكلاسيكية من قبل في إبعاد الإنسان من محور العناية والإهتمام والمركز؛ وجعل الطبيعة الجديدة والتقنية هي البديل عن الطبيعة والإنموذج الكلاسيكي السابق. وكذلك الإهتمام بالشكل بصورة جديدة وفيها إعتناء بالوظيفة بشكل اكبر؛ وأن اختلفت التعامل الشكلي والعناصر الشكلية فأن منظور العمارة بقي ثابتاً في كونها تابعة "لطبيعة ما" أخرى تتكامل معها. وينقل العنزي تأكيد أيزنمان أيضاً على أن "هذه الاختلافات الواضحة، فالتقليدين المتناقضين؛ وبمفهوم أعمق، يشتركان معاً في نظام *discipline* واحد، وعلى الرغم من ان موضوع البحث لكليهما مختلف وقد يصل حد النزاع (الطبيعة مقابل التقنية) ف كلا التيارين يفترضان أن العمارة تمتلك القدرة على إيصال المعاني، لترجمة ماهية العالم وكيف يجب ان يكون". (العنزي، ١٩٩٧، ص ٩)

ففي " العمارة الكلاسيكية، إنصبَّ الإهتمام على الشيء وعكسه لتناظر وتناسبات الجسم الإنساني، ثم جاءت الحداثة فأحدثت تطويراً وهو إفراغ الشيء ووجوده خارج تناسبات الإنسان.<sup>(أ)</sup> ولذلك الحد فما زال الإهتمام منصباً على الشيء" (العززي، ٢٠٠٢، ص ٢٢)

نستنتج من ذلك أن النمطية والنمط هما أداتان فاعلتان في تصنيف وتبويب التاريخ وكذلك فهمه بصورة سهلة وسلسة وكذلك فهم المفاصل الدقيقة والمهمة التي تفصل العصور المتتابعة وفهم وإيجاز السمات الجديدة والقديمة على حد سواء، وكيفية معالجة الجديد للمشكلات التي إتسم بها القديم. والحكم في كون الجديد هو على إمتداد أسلافه أم هو إستحداث جديد يخدم المجتمع ومشكلاته الفعلية.

#### المبحث الثاني : النمطية والنمط في تخطيط المدينة:

تُعدّ النمطية والنمط الأداة الفاعلة في عملية التحليل والتصميم في المدينة، فضلاً عن كونها أداة تصنيف وتبويب التاريخ وفهمه حسب التدرج التاريخي وجعلها على شكل نمطيات متلاحقة ترسم بصورة دقيقة سمات وملامح العصر الخاص بها؛ فأنها أيضاً تقوم بتصنيف وتبويب تخطيط المدينة إلى نمطيات لا يمكن حصرها نتيجة انبثاق أنماط جديدة في كل عصر إذ يكون تحليل المدينة ومدى نجاحها إعتقاداً على النمطية المتبعة فيها، وبناءً عليها يتم رسم السمة والطابع العام لها؛ بشكل يكفل الإحتياجات كافة وحل المشكلات في تخطيط المدينة، فإن تخطيط المدينة يقع ضمن عدة أنماط من أهمها:

#### أ- نمط المدينة المتضام أو المتجمّع *Clustered Type*:

يشير هذا النمط إلى عصر الكلاسيكية للعمارة التي تسبق عصر الحداثة؛ ويندرج تحت هذا النمط العديد من الهياكل للمدينة مثل الهيئة المتجمعة والهيئة العضوية وغير المنتظمة، ويوفر هذا النمط في النسيج ميزات عدة منها ما هو بيئي، وإجتماعي واقتصادي، حيث يؤدي ذلك إلى قلة مسطحات الفراغات الخارجية، بالتالي قلة تكاليف الطاقة المستهلكة للحرارة وتوفيراً للوقت من خلال تقليل فراغات الحركة. وهذا النمط واضح في البيئة التقليدية في مدينة بغداد القديمة والبصرة القديمة ومدينة مراكش وتونس القديمة وغيرها من المدن العربية القديمة؛ ويعرف هذا بالنسيج التقليدي. الشكل (٣-٤)

(أ) يستثنى من ذلك إعتداد لوكوربوزيه للتناسبات الانسانية لكونها حالة خاصة. (العززي، ٢٠٠٢، ص ٢٢).



شكل (٣-٤) أنماط من النسيج الحضري المتضام في بعض المدن العربية القديمة؛ من اليمين إلى اليسار :  
مدينة بغداد ومراكش وتونس. (الحزمي، ص ٢٥٥)

ويُعرف النسيج المتضام بأنه تقارب مباني المدينة بحيث تتكثف وتتراص في صفوف متلاصقة فتُمنع تعرض واجهاتها للعوامل الجوية مثل أشعة الشمس المباشرة التي تؤدي إلى رفع درجة الحرارة داخل المباني، كما أن الاختلاف في ارتفاع المباني المتجاورة يؤدي إلى تظليل أجزاء كبيرة من أسقف هذه المباني و حمايتها من أشعة الشمس وحرارتها. إن البيوت في الأمثلة الثلاثة في أعلاه (بغداد ومراكش وتونس) تتميز بأن لا فسحة بين الدار والأخرى ويبدو الحي وكأنه بناء واحد. وربما يكون من أسباب استخدام هذا النمط هو المعالجة المناخية و ذلك لتقليل نسب الفراغات الخارجية و التعويض عنها بالفراغات الداخلية والأفنية والتي كان يتم عن طريقها توفير التهوية و الإضاءة الطبيعية إلى جانب ما توفره من خصوصية على مستوى المباني السكنية.

يتجلى الإبداع التخطيطي و التصميمي في نمط المدينة المتضام أو المتجمّع في تحقيق التوازن المناخي أو ما يسمى التكيف، ليس عن طريق إضافة أجهزة بل عن طريق التخطيط والتكوين المعماري، وكان أهم ما لفت إهتمام المعمار هو "العزل" أي تخفيف أو صد المؤثرات المناخية الخارجية عن المسكن، وهذه المؤثرات تتمثل في الرياح والحرارة والملوثات وغيرها.

ومن الأمثلة التي جعل نمطية الافتتاح نحو الداخل فيها كغاية هو تصميم جامعة بغداد حيث أصبح التصميم يهدف إلى رسم ملامح النسيج المتضام لمدينة بغداد والنمطية السائدة (الافتتاح نحو الداخل) هي المسيطرة والطابع العام على التصميم، فأصبحت النمطية هي الغاية في التصميم. الشكل (٣-٥)



شكل (٣-٥) محاولة الاستفادة من شكل النمط المتضام في تصميم جامعة بغداد.

#### ب- النمط المتعامد *Grid Type*

وهي تكوينات حضرية تتشكل بهيئة متعامدة بدوافع معينة أو تكون مفروضة كمخطط أساس للمدينة بأبعاد مسبقة بدوافع سياسية أو دفاعية أو إقتصادية أو دينية؛ وفي بعض الاحيان تكون بدافع بناء مدن تجارية فالنمط المتعامد يساعد على تحقيق سهولة في الحركة التي تخدم التجارة.

ومثال على النمط المتعامد في تشكيل المدينة هي مدينة برين *Priene* اليونانية (كما في الشكل (٣-٦))؛ وحديثاً تم إعتقاد هذا النمط ذي الإسلوب الشبكي الهندسي المتعامد كأحد أدوات العقلانية في التخطيط والذي يخدم التوسع المستقبلي للمدينة بشكل سلس جداً؛ ويتميز كذلك بالوضوح في التخطيط وسهولة استغلاله. ومثال على ذلك تخطيط مدينة نيويورك.

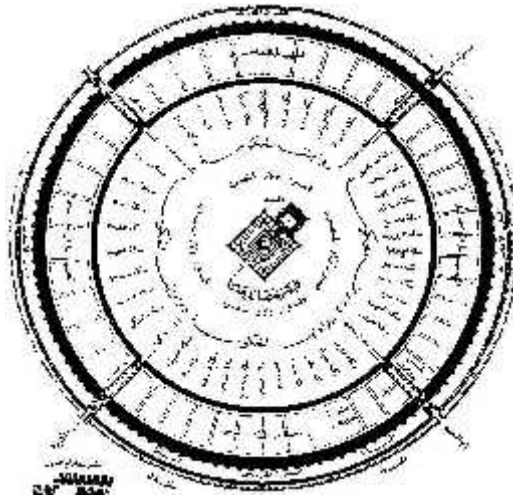


الشكل (٦-٣) النمط المتعامد في تخطيط المدن (أ) مدينة برين Priene. (ب) نيويورك. (Google earth) (Eisner, P.70).

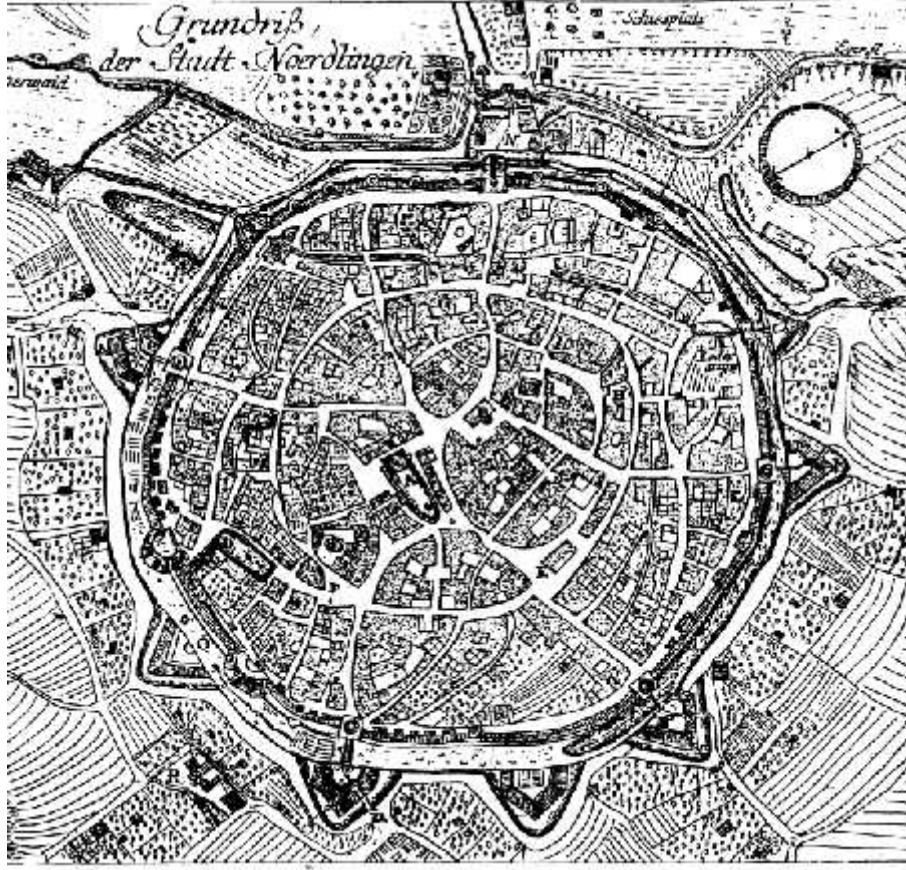
### ت- النمط الدائري Circular Type:

يتشكل هذا النمط من تكوينات حضرية بشكل متكامل وعلى الأغلب محاطة بسور يفصلها عن الخارج؛ قد يكون هذا السور على شكل هندسي ثابت؛ الشكل (٣-١٧)، وأحياناً يكون غير ثابت اعتماداً على طبيعة الأرض المحيطة.

ومن الأمثلة على النمط الدائري في تشكيل المدينة بغداد المدورة ومدينة نورديليكتون Nordlington. وهذا النمط يتكون لأسباب سياسية دينية واقتصادية ويغلب هذا النمط على مراكز المدن. فنجد في مدينة نورديليكتون Nordlington؛ الشكل (٣-٧ب)، على سبيل المثال أن السور قد تم بناؤه بقصدية؛ أي أنه مسبق التصميم؛ ولكن النمط الدائري الذي تتخذه أشكال الشوارع في داخلها تكون تلقائية؛ فالنسيج التقليدي في المدينة لم يأت ضمن الأنماط مسبقة التصميم ولكن ضمن سلسلة من البناء إتمدت على أصحابها لخلق هذا النسيج مما أدى بالتالي إلى ظهور فضاء دائري تلقائي المتمثل بفضاء الشوارع الدائرية داخل نسيج المدينة.



الشكل (٧-٣) (أ) النمط الدائري في مدينة بغداد المدورة عند انشائها في ٧٥٨م. (Petersen, p.29)

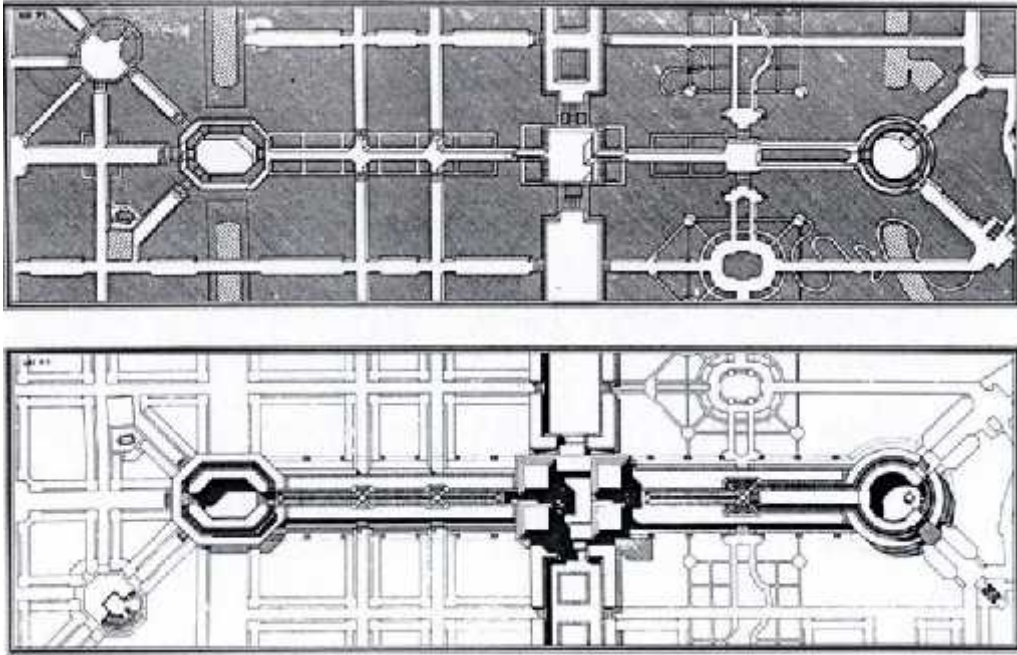


الشكل (٧-٣) (ب) النمط الدائري في مدينة نورلينجتون Norlinton. (Broadbent, P.39)

### ث- النمط الشريطي *Linear Type*

يتميز هذا النمط في التخطيط بالتركيز على محور شريطي بشكل واضح؛ وغالباً ما يكون هذا النمط أما قد تشكل ضمن فضاء حيوي لاغراض سياسية أو تجارية أو أنه مسبق التخطيط ومفروض لأسباب سياسية أو إقتصادية أو دينية والتي تخدم بقاء التأكيد على المحور الرئيس وجعله المحور النابض للمدينة. ومثال على هذا النمط المدينة التي إقترحها سوريا ماتا *Soria y Mata* في نظريته للمدينة الخطية (الشريطية) *the linear city*<sup>(١)</sup>؛ وكذلك تصميم مدينة لينفيلدن *Leinfelden* في *Stuttgart* للمعمار ليون كيرير *Leon Krier*. (Krier, P.166). الشكل (٨-٣)

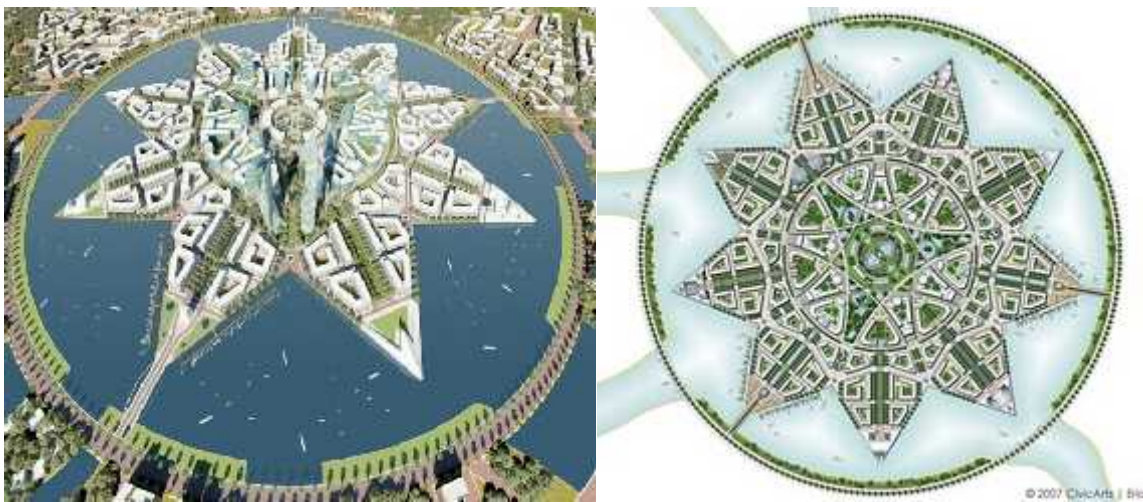
(١) ظهرت فكرة المدينة الشريطية في نهاية القرن الثامن عشر والتي وضعها سوريا ماتا بسبب نظريته إلى أن المدينة مصدر المساوىء. وأن المدينة يجب أن تمزج بالريف وأن أسرة لابد أن تمتلك منزلاً مستقلاً بحديقة لا تقل مساحته الكلية عن ٤٠٠ م<sup>٢</sup> ويبني منها فقط ٨٠ م<sup>٢</sup>. (Krier, P.166)



الشكل (٨-٣) النمط الشريطي في تخطيط مدينة لينفيلدن في Leinfelden في Stuttgart (Krier, P.166)

### ج- النمط الشعاعي Radial Type

يتميز هذا النمط في التخطيط بالإنساع خارج المركز بشكل واضح؛ وغالباً ما يكون هذا النمط مسبق التخطيط ومفروضاً لأسباب سياسية أو إقتصادية أو دينية والتي تخدم الوصول إلى المركز من عدة محاور. ومثال على هذا النمط حدائق محمد بن راشد في مدينة دبي، الشكل (٩-٣) وكذلك مدينة كانبيرا Canberra في أستراليا؛ وكذلك تصميم مدينة كارليسروي Karlsruhe في ألمانيا. الشكل (١٠-٣)



الشكل (٩-٣) النمط الشعاعي في تشكيل مدينة حدائق محمد بن راشد، دبي. (وكيبديا، ص : بلا)



الشكل (٣-١٠) النمط الشعاعي في تشكيل على اليمين مدينة كانبيرا *Canberra*، استراليا؛ على اليسار مدينة كارلسروي *Karlsruhe*، المانيا. (Eisner, P.87)

### المبحث الثالث : نظرية النمط مسؤولة عن تشكيل العمارة الأولى

تعمل نظرية النمط بشكل أساس في عملية التشكل الأولى للعمارة في الذهن البشري؛ لإرتباطها المباشر بالصور الذهنية التي تحرك الطاقة البشرية في إنتاج العمارة؛ فالنمط الأولي *Prototype* للعمارة الأولى يعطي المفهوم الفيزيائي الأولي لأنماط المثالية والذي يهدف لحل إشكالية الاصل *Origin* في العمارة؛ فأتفق التجريبيون والعقلانيون على كون النمط هو الاصل في تكوين العمارة الأولى وما بعدها (في كونه أداة أو في بعض الأحيان غايات)؛ ولكن طريقة تفسيرهم اختلفت على وفق منظورهم الفلسفي. إذ يرى التجريبيون أن فكرة البناء بالأصل جاءت من خلال التطور في الفكرة التريلثونية<sup>(أ)</sup> *Trilithon* وهي عمودان أو صخرتان عملاقتان تحملان تحملان صخرة ثالثة افقية؛ إذ عدّوا أن الصخرتين العموديتين تمثلان فكرة الجدران الحاملة أو الاعمدة بينما تمثل الصخرة الافقية السقف؛ وعدّوها واقعية لأن الصخور من الطبيعة يمكن من خلال تشكيلاتها أن تعطي الصورة أو الفكرة الأولى لانبثاق فكرة العمارة بأيدي البشر. ومثال على تلك العمارة التريلثونية *Trilithic* هي ستونهنج<sup>(ب)</sup> *Stonehenge* في بريطانيا. الشكل (٣-١١) فيما يذهب العقلانيون إلى فكرة الكوخ الريفي *Hut*؛ والكهف والخيمة، والمحاكاة مع الطبيعة بشكل عام. ويرون أيضاً أنها موجودة بالفطرة في عقل الإنسان.

(أ) التريلثون *Trilithon* : وهي عبارة عن صخرتين عموديتين فوقهما عتبة ممتدة أفقية.

(ب) ستونهنج *Stonehenge* : هو معبد على شكل مجموعة دائرية من أحجار كبيرة قائمة محاطة بتل ترابي دائري. لم يبق من البناء سوى ١٧ عموداً قائماً وفوقه ٦ عتبات ممتدة. يرجع لعصر ما قبل التاريخ في سهل ساليسبري جنوب غرب إنجلترا. ويعدّ ستونهنج من أكثر الأثار الحجرية الضخمة شهرة وحفاظاً في أوروبا.





شكل (٣-١١) النمط البنائي البدائي في ستونهنج، بريطانيا. (وكيبديا، ص : بلا) (<http://ar.wikipedia.org>)

#### المبحث الرابع: الدراسات النمطية في الهندسة المعمارية:

#### أ- الدراسات النمطية في النقد المعماري

النقد هو الرؤية التحليلية للعمل المعماري قياساً على الأسس المنهجية للمدارس المعمارية المختلفة، مثله في ذلك مثل النقد في الأدب و الموسيقى و الفنون فهو ليس إسقاطاً للعمل المعماري أو تقريباً له ، بل هو حيثيات للحكم المحايد الذي يستند إلى القوانين التي تحددها القواعد العلمية و المذاهب الفكرية، وتدين هذه القوانين والقواعد بالنمط كأداة تحليلية تفسر على أساسه كفاية اختيار نمط عن الآخر ومدى ملاءمته مع المشروع أو العمل المعماري. إذ " قد تتخذ هذه الدراسات طابعاً كلاسيكياً حيث تتم دراسة الخطوط العامة ومبادئ التكوين *Composition* للمخططات واستنتاج العلاقات الفضائية منها على أساس كون البعد الثالث يستند إلى قوانين التناسب مع ابعاد المخطط... وقد إعتمدت هذه الخطة النقدية في بعض الأوساط الأكاديمية كما في مدرسة البندقية *School of Venice* ". (جدو، ص ٨٣)

تعددت وجهات النظر بين النقاد والمنظرين المعماريين بالنسبة للنمطية في النقد المعماري؛ فيرى آلدو روسي أن النمطية هي واسطة أو أداة للتحليل الشكلي للمدينة؛ فيما يجدها أيومينو على مستويين؛ الأول في النمطية الشكلية (أو النمطية المستقلة) أي أنها وسيلة تصنيفية لتعريف الأشكال المختلفة؛ والثاني النمطية الوظيفية (أو النمطية التطبيقية)؛ أي أنها تُستعمل لمعرفة مدى ثبات نمط محدد في تحولات المدينة. إذ يمكن أن تتخذ الدراسات طابعاً حداثياً عن طريق استخدام النمطية الوظيفية في تحليل المشاريع والأعمال المعمارية؛ "محاولة منهم للوصول إلى تصنيف نمطي للعمارة كأنماط لمستشفيات، فنادق، مدارس، بنوك، مسارح، ... الخ" (Aymonino, AD, P.50). ولكنه يرجح كفة "النمطية الشكلية *formal Typology* والتي تعطي مصداقية أكثر من النمطية الوظيفية وخصوصاً عن تحليل عمائر" (Aymonino, AD, P.51). مثل عمارة النهضة<sup>(١)</sup> *Renaissance* وغيرها من العمائر.

(١) عمارة عصر النهضة *Renaissance* مصطلح يطلق على فترة الانتقال من القرن الرابع عشر وحتى نهاية القرن

السادس عشر. (<http://ar.wikipedia.org>)

## ب- نظرية إعادة البناء النمطي Typological Reconstructional Theory

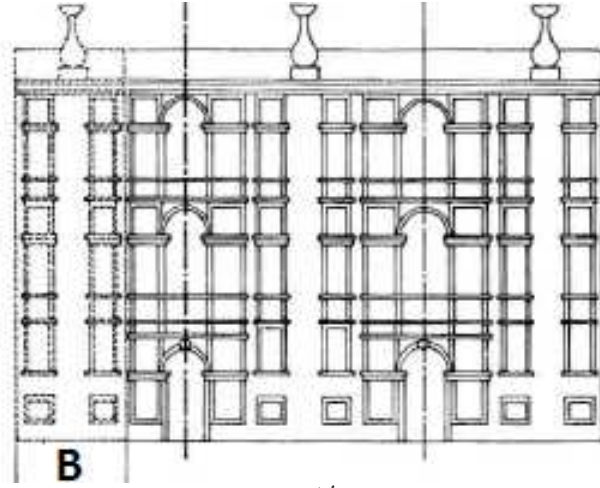
تُستخدم هذه النظرية في تحليل وفهم الواقع (الأبنية) وتطبيقها للحصول على لغة نمطية للأبنية ضمن السياق، وبعدها بيتر أيزنمان في مقالته (*The Futility of Objects*) في مجلة هارفارد (١٩٨٤) المابعد التكوينية (أو الفئة الثالثة)<sup>(١)</sup> وأطلق عليها الفئة المابعد التكوينية (*Extracompositional*) لأنها تقع على الحدود الخارجية لفكرة التكوين الكلاسيكي. ومن المظهر الأولي؛ تكون هذه الفئة "عبارة عن مبنى تام وكامل الواقعية (نقيضة المثالية) فالمبنى يوجد كوحدة متكاملة. إن هذا التمثيل ممكن لأنه ضمن الإسلوب المهيمن والكلاسيكي للفكر عند النظر إلى التنظيم الكلاسيكي، فمن الطبيعي التفكير بصيغة الوحدة الكلاسيكية والتناظر ثنائي الجوانب. (Harvard, 1984, P.65)

وتم تطبيق ذلك على قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscarini*)؛ إذ يفترض التفسير الأولي "أن الجزء (*Bay*) عند النهاية اليسرى قد تم اقتطاعه بشكل مقصود ليتلاءم مع مبنى مجاور له أكبر حجماً". (Harvard, 1984, P.65) المتأصل في هذا التفسير هو الفكرة التي يملك فيها المبنى شيئاً مثل إعادة البناء كما في الشكل (٣-١٣). وفي هذه القراءة يقترح العنصران المقوسان مع محوري التناظر لهما، شكلاً ما للحالة الاصلية. في رسومات القرن الثامن عشر للمبنى كما في الشكل (٣-١٤).

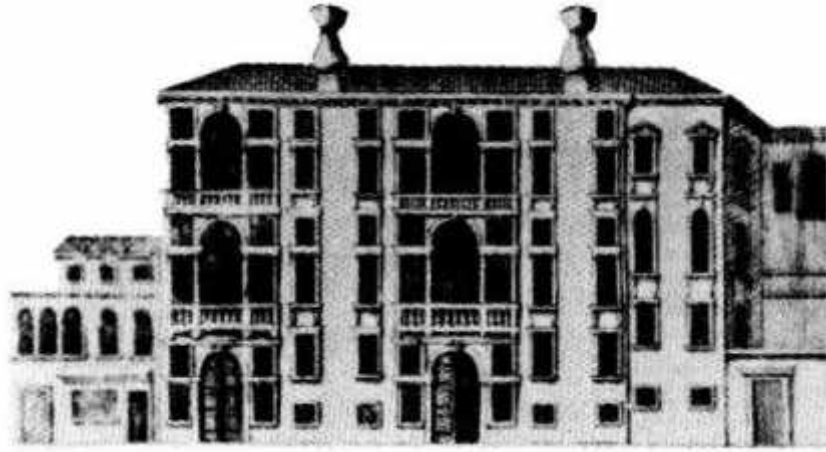


الشكل (٣-١٢) قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscarini*)، كواقع حال عام ١٩٨٠ في فينيسيا/إيطاليا. (Harvard, 1984, P.69)

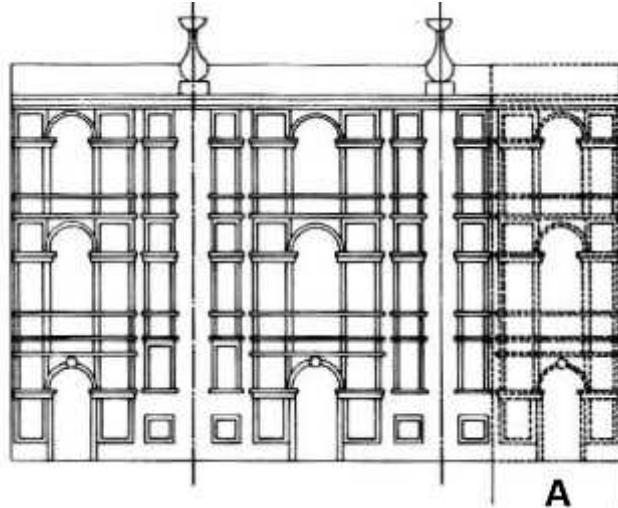
(أ) الفئة الأولى: الما قبل تكوينية (*Precompositional Category*) والتي تتكون بدون تصميم مسبق وتنتظر إلى التكوين أنه مجرد تحولات أو إضافات أو طروحات عن التكوين المثالي المتناظر؛ وأن شكل النمط الجديد انما هو مُستنبط من تناظر بدائي موجود عموماً في النظام الطبيعي. (العززي، ١٩٩٧، ص٧٨). والفئة الثانية: المركبة المفردة (*Composited & Composed Category*) والتي تتكون عن طريق عملية التصميم وأنها معنية أساساً بالترابك أي وضع نمط فوق الآخر بواسطة عملية الإضافة، فتكون المُحصلة غالباً ليست نظاماً مُستقراً مُنتاهياً بل أنها حالة غير مستقرة؛ فهي أبنية مضاف عليها أكثر من كونها تكوينية. (العززي، ١٩٩٧، ص٨٠) والفئة الثالثة: الفئة المابعد التكوينية (*Extracompositional*) وهي مبنى أو مجموعة مبانٍ مُتلاصقة تامة الواقعية تتواجد كوحدة مُتكاملة؛ يتم فهمها عن طريق تبسيط تكويناتها باستخدام أنظمة معمارية. (العززي، ١٩٩٧، ص٨٢)



الشكل (٣-١٣) قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscari*)، يُبين إضافة إفتراضية للجزء *B* إلى اليسار وإعادة التناظر. (*Harvard, 1984, P.69*)



الشكل (٣-١٤) قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscari*)، عام ١٧٠٩م، كورونيلي (*V. Coronelli*)، (*Harvard, 1984, P.69*)

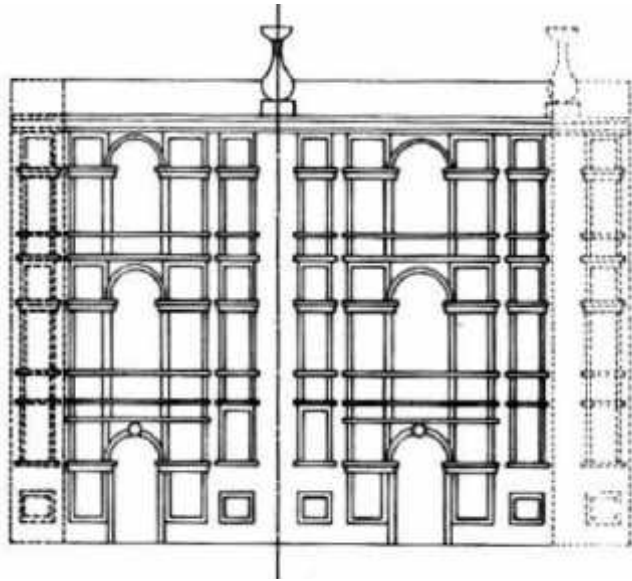


الشكل (٣-١٥) قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscari*)، يُبين إضافة الجزء *A* إلى الجانب الايمن، مُكوّنًا تناظرًا بسيطًا بالنسبة إلى المدخنتين. (*Harvard, P.69*)

وفي قراءة ثانية يظهر تناظر أصلي أو شكل نمط<sup>(١)</sup> ثانٍ. فإن المدخنتين المدخنتين المهيمنتين تُشكّلان محورين ثنائيين من التناظر، فثمة عنصر ما يُشكّل النوافذ الرئيسية المقوسة الثالثة والمحاطة بالنوافذ الصغيرة من الجانب الاخر كما في الشكل (٣-١٥) الذي يمكن إضافته إلى الجانب الايمن لإكمال "التكوين". وفي قراءة ثالثة، فثمة جزء في نهاية الـ *Bay*

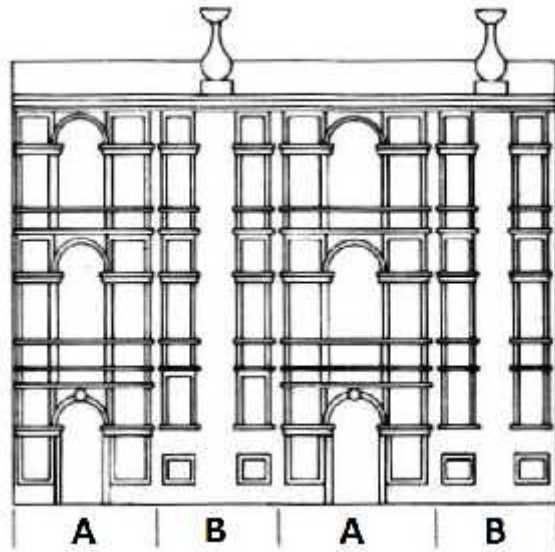
(١) شكل نمط *type-form* هو إرتباط النمط بشكل ما مثال على ذلك الشكل الحلزوني لمأذنة سامراء ومأذنة أبي دلف. (العنزي، ١٩٩٧، ص٧)

في الجانب الايمن (العمود من النوافذ في السطح الخالي)، يمكن نقله إلى الجهة اليسرى لإنتاج التناظر بالنسبة إلى محور المدخنة المركزية كما في الشكل (٣-١٦). ولن يكون هناك المزيد مما يستحق



الإهتمام من هكذا نوع من القراءات. بإفتراض أن قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscari*) "قد بُني بنية أصلية وكاملة، فإنه عندئذ له نقطة رجوع في النمطية الكلاسيكية (*classical typology*) للأصول البسيطة، وسيكون من الضروري البحث في التجاور (*juxtapositions*) ما بين العناصر من أجل قراءات إضافية أخرى، والتي لا تتضمن إضافات أو طروحات. ويمكن بعد ذلك

الشكل (٣-١٦) قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscari*)، يُبين نقل الجزء الذي في نهاية الجانب الأيمن إلى الجانب الأيسر وتحقيق التناظر بالنسبة إلى محور المدخنة. (Harvard, P.69)



الشكل (٣-١٧) قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscari*)، يُبين القراءة العناصر بالتناوب *ABAB*، من اليسار إلى اليمين. (Harvard, P.69)

قراءة الواجهة كتسلسل متعاقب (*ABAB*) (Harvard, 1984, P.66) كما في الشكل (٣-١٧). فهذه القراءة تزيد من إبعاد النوافذ الخارجية للعنصر المركزي عن النوافذ الداخلية، وبذلك يمكن رؤيتها مباشرة من ضمن التي في السطح الخالي للواجهة تحت المدخنتين، كإنها *Bay* جديد. لأن طرح الجزء *B* أو إضافة

الجزء *A* على الجانبين سيجعل الواجهة متناظرة وتحقق الوحدة. ومع ذلك فإن أي إضافات أو طروحات ممكنة كهذه، هي أيضاً "ليست ضمن فكرة التكامل الأصلية

أو المتأصلة في التكوين الكلاسيكي". (Harvard, 1984, P.66)

إن قراءة (ABAB) هي قراءة لوحات منفصلة متعاقبة. وإن تكرار هذه الوحدات يُغير الواجهة من قراءة تكوينية إلى القراءة كعملية تعاقب (*process of succession*). وإن فكرة التعاقب هذه ليست تكوينية مُسبقة ولا تكوينية مُركبة مفردة.<sup>(أ)</sup> وإضافة لذلك فهي تقترح فئة ثالثة غير كلاسيكية (*not-classical*) والتي تم جعلها أكثر تميزاً لأن القراءة لا تلجأ إلى نمط إستنباطي (*Originating type*).<sup>(ب)</sup> (Harvard, 1984, P.67)

وطالما أن عملية التصميم تعود بمرجعيتها إلى الأنماط الكلاسيكية. "قمة هرمية في العلاقة. هذه الهرمية تنتج مجموعة مفضلة من الصور (*Preffered set of images*) والتشابهات التي تؤدي بالتكوين إلى إنتاج اشياء ثابتة وموحدة (*Fixed & unitary objects*)، وعن طريق النظرة الشاملة أو الإختزال للتباينات والإختلافات والتي تنتج في السياق الكلاسيكي غير المستقر والمتغير". (Harvard, 1984, P.67) ومثل هذه المجموعات مفضلة من الصور هي جزء من وجهة نظر ثقافية مهيمنة، يمكن رؤيتها في رسومات أواخر القرن الثامن عشر لدى أنطونيو فيسينتيني (*Antonio Vicentini*) ويمثل كتابه (*L'Admiranda Urbis Venetae*) مرآة النظر لهذا التوجه. وإن "هذه المجلدات التي تفيد بكونها دراسة نمطية، تحاول أخذ الكثير من الأوضاع الشاذة للقصور الفينيسية وشرحها كتنبؤات أو تحولات للأنماط الكلاسيكية." (Harvard, 1984, P.68) وإن المخططات والواجهات الناتجة مختزلة مثل حالة القصر الذي تم مناقشته أعلاه (في قصر فوسكاريني). والذي يمثل الحالة الثالثة من الفئات التي يمكن دراسة الفئات الفينيسية على أساسها، وتمثل فئة المابعد التكوينية (*Extracompositional*) وتطبيقها على قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscarini*) المذكور آنفاً هي الفئة التي تناقش إعادة البناء النمطي بينما تقتصر الفئتين الأولى والثانية في مناقشة حالة المبنى بصورة مفردة عن السياق.

وتقف وراء حالات الإختزال هذه فكرة إمكانية تفسير الظاهرة المعقدة بواسطة التبسيط. وعلى هذا فإن "الشكل الفيزيائي (*Physical-Form*) لعمارة ما<sup>(ج)</sup> يأخذ قصديته. وبالتالي فإن هذا الشكل يأخذ تميزاً عند مراعاته إلى تلك الحالة الأبسط والأكثر مثالية أو طبيعية." (Harvard, 1984, P.68)

و"يفترض التكوين الكلاسيكي أن اية حقائق معقدة حاضرة في الواجهة أو المخطط يمكن فهمها بواسطة عكس العملية إلى إنموذج ما منفرد، أو إنموذج مثالي ثنائي أو إنموذج طبيعي".

(أ) لأنها غير مُسبقة التصميم، وإنما تلقائية.

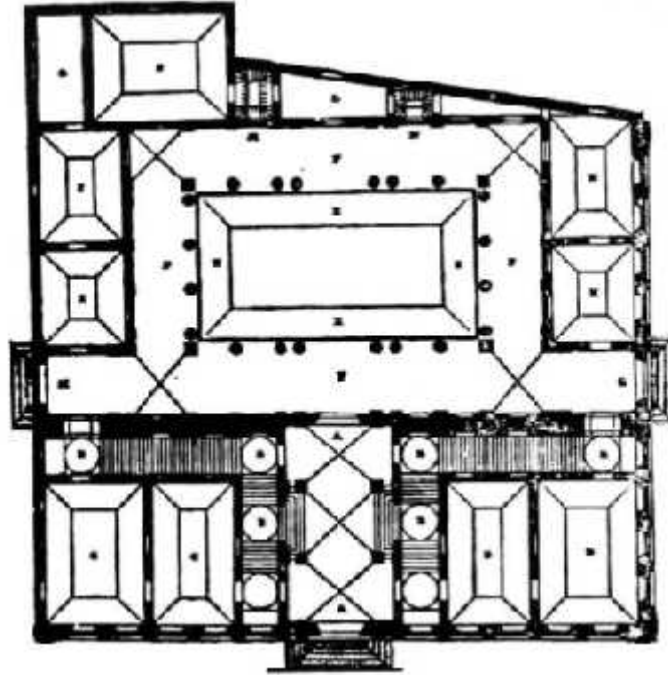
(ب) النمط الاستنباطي (*Originating type*): وهو نمط مُوجد أو مُنشئ أو مُبدع لأنماط أخرى تدرج ضمنه. (العنزي، ١٩٩٧، ص ٨٣).

(ج) حجمه الدقيق، هيئته، العدد، موقع الشبايبك والابواب والجدران والارضيات. (Harvard, P.70)

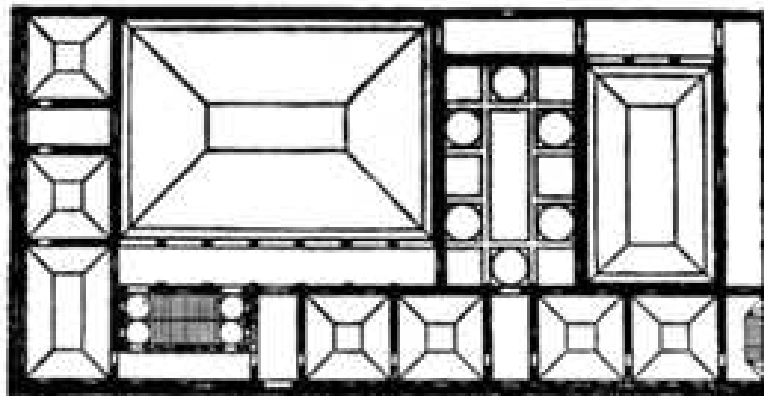
(Harvard, 1984, P.68) فالمثالي يضمن ويشرح التحولات المعقدة، وبالتالي فإن إعادة البناء نمطياً (*Typological Reconstruction*) لفيسينتيني هي طريقة تفكير طبيعية أو اعتيادية للقصور الفينيسية. ان المهم رؤيته في قصر فوسكاريني (*Palazzo Foscarini*) ليس مجرد "اللاتناظر الأساسي أو ما يسمى متناقضة الوحدة الكلاسيكية أو مجرد حالة تعقيد وللتين تقفان بالصد وتشيران إلى المثالي بل فضلاً عن ذلك فأنها تفترض إحساساً أو شعوراً آخر كامناً وبديلاً، والذي يقترح عالماً من الصدوع الملى بالطاقة الكامنة. وحتى في أوقات التصدع<sup>(أ)</sup> الماضي، كانت نماذج العقل النقي دوماً ذات قواعد كلاسيكية." (Harvard, 1984, P.69) وحالما ينعدم اللجوء إلى النمط *type*، حينها تكون "طبيعة العملية التكوينية العاملة *the compositional process at work* وتميز الشيء موضع استفهام. وفي المدة الحالية من الصدع تبدأ هذه التساؤلات بدءاً من موضعها السابق على حافة الكلاسيكية بإقتراح نظم أخرى للوجود *other orders of being* وعمليات أخرى للصنع *other processes of making*". (Harvard, 1984, P.69)

لذلك تقترح الفئة الثالثة أمثلة أخرى من التأريخ والتي يمكن اختبارها والتي لا تلجأ إلى النمط البسيط. ويكون هذا في المقارنة بين مبيين من المدة التاريخية نفسها لفينسنزو سكاموزي (*Vincenzo Scamozzi*) في قصر ستروزي (*Palazzo Strozzi*) في عام ١٦٠٢م في فلورنسا كما في الشكل (٣-١٨) وبين مبنى فابريكا فينو (*Fabrica Fino*) في عام ١٦١١م في بيرغامو كما في الشكل (٣-١٩)، وبينوا التباينات بين المخطط الكلاسيكي (الناتج من العملية التكوينية) الذي هو مستقر شكلياً وبين الناتج من فئة المابعد التكوينية (*Extracompositional*) (الناتجة من بعض العمليات الأخرى). وبينما "هنالك عدة طرق لتفسير قصر ستروزي (*Palazzo Strozzi*) وكل التفسيرات ستكون بالمرجعية مع النمط الكلاسيكي (*classical type*). وفي الجانب الآخر، فإن مبنى فابريكا فينو (*Fabrica Fino*) يستخدم تقسيمات ذات حجم مماثل (وحاوية على نفس الاصول لفكرة لويس كان في أن "الفضاء كمنشأ" *space as structure*) توضح لمجموعة حجوم متجاوزة لها صفات فئة المابعد التكوينية (*Extracompositional*)". (Harvard, 1984, P.69)

(أ) الصدوع (والتي تكون مليئة بالطاقة) هي الغيابات ما بين إستمرارية تعاقب الحضورات في النظام الكوني؛ فالتأريخ ليس مستمراً وإنما هو سلسلة حضورات وغيابات. (العنزي، ١٩٩٧، ص ٧١)

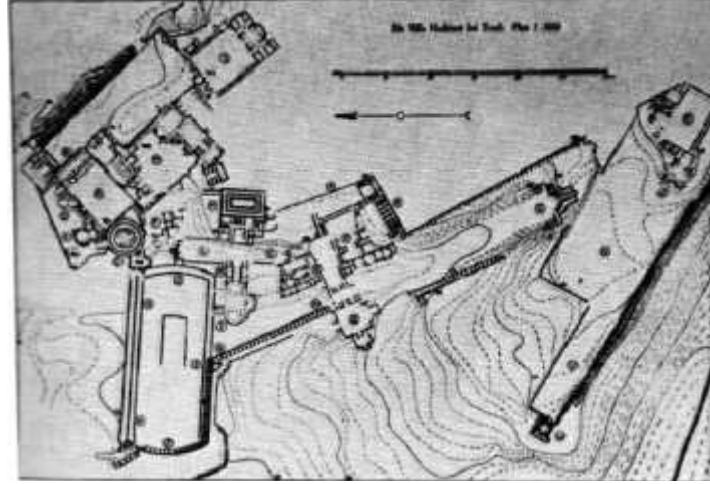


الشكل (٣-١٨) قصر ستروزي (*Palazzo Strozzi*) في عام ١٦٠٢م في فلورنسا/ مدينة في وسط إيطاليا. (Harvard, 1984, P.70)

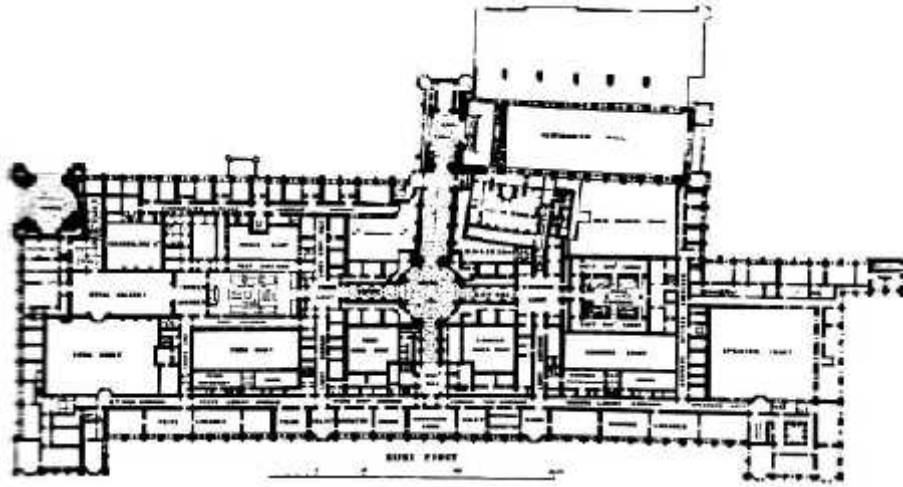


الشكل (٣-١٩) فابريكا فينو (*Fabrica Fino*) في عام ١٦١١م في بيرغامو/ مدينة في شمال إيطاليا. (Harvard, 1984, P.70)

في حين "أن هذا ليس من غير المؤلف في المجمعات مثل فيلا هادريان (*Hadrian's villa*) كما في الشكل (٣-٢٠)، أو المخطط الروائي في بيت البرلمان كما في الشكل (٣-٢١) الذي إقترحه جارلس بيرري (*Charles Barry*)، فاصبح المخطط شاذاً ولكن ليس إعتباطياً في المحتوى الذي يبدو بأنه تكوين كلاسيكي." (Harvard, 1984, P.70)



الشكل (٢٠-٣) فيلا هادريان (*Hadrian's villa*) (Harvard, 1984, P.71)

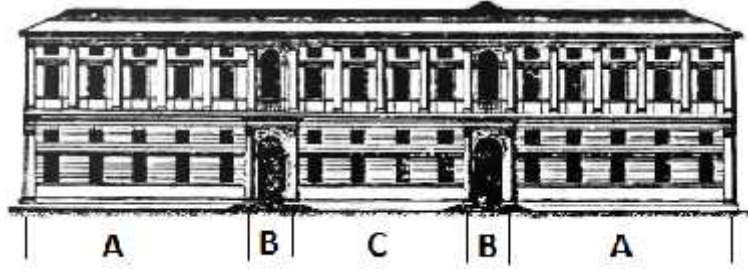


الشكل (٢١-٣) في بيت البرلمان، جارس بيبي (*Charles Barry*) (Harvard, 1984, P.71)

فإذا كان عند بلاديو *Palladio* تنظيم في الحجم مثل العُقد في تنظيم سلسلي مخفي، وإذا كان لدى لويس كان *Louis Kahn* شبكة تخدم الفضاءات مستنبطة من الوظيفيين والطابع التقني لمدرسة البوزارت *Beaux-Arts*؛ فإن نظمية العلاقات الحجمية في فابريكا فينو (*Fabrica Fino*) كما في الشكل (٢٢-٣) ليست بلادوية ولا كربولية *neither Palladian nor Corbusian*. فهي من نظم أخرى تختلف تماماً عن كونها فضاءات شبكية أو بينية.

وفي واجهة المدخل كما في الشكل (٢٢-٣) قسمين من الفضاء تعرف محورين تناظرين للمدخل في تعاقبية *ABCBA* للتناظر. ويوجد مجموعتين من الجزء *A* في النهائي، ومجموعتين من الجزء *B* على طرفي الجزء المركزي *C*. وبينما يكمن خلف هذه الواجهة المتناظرة نظام فضائي ما يناقض وينفي مثل هكذا تحليلات شكلية. في اشارة العارض المثلث الشكل الذي على السطح فوق المدخل الايمن. وهذه ليست مجرد حادث بالرسم أو تعديل وظيفي، ولكنها إشارة لما سيأتي في الداخل.

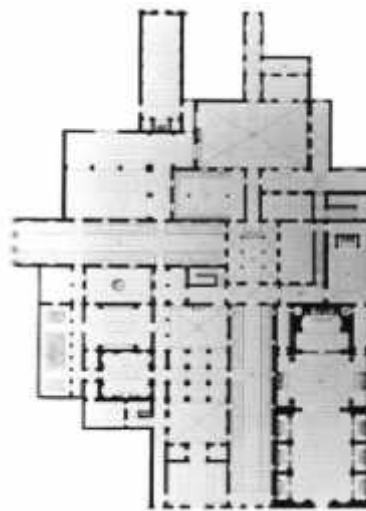




الشكل (٢٢-٣) فابريكا فينو (*Fabrica Fino*)، يبيّن تناظر ABCBA. (Harvard, 1984, P.72)

" وأن هذا التعاقب المتبادل وغير الحاسم لا يقع ضمن القانون الكلاسيكي للتناظرات واللاتناظرات المفردة أو متعددة المحاور. وإن فكرة كون الجسم غير مكتمل ويمكن تكملته عن طريق الإضافة لـ Bay أو طرحه إستنبطت من التصور الكلاسيكي المسبق للصورة المثالية". (Harvard, 1984, P.71)

وفي حين أن ظهور الأمثلة الفينيسية لتكون مركبة من نمطين؛ تستعرض التحولات من بضعة حالات أساسية أبسط، فهي ليست ذات الحالة في مبنى فابريكا فينو (*Fabrica Fino*) والذي يظهر عليه أنه حاوٍ على تطورات زمانية مما جعله من الفئة الثالثة. "فالمخطط يشبه سلسلة من القطع أشبه بالجواهر التي تجمدت في حركتها وزمانها في اللحظة القادمة، إذ يتطابق مع المكان في حالة ما غير مستقرة. وهذه القطع ليست إعتباطية أو بلا مسوغ، إذ يوجد حسّ قوي بالنظام الداخلي الذاتي والذي يُنكر قراءة المخطط كمجرد أجزاء لمجمع. إن التحول في الوحدة الكلاسيكية (*Classical unity*) لا تعدّ تعقيداً، كما في تعقيد المحاور المتداخلة والأجزاء التكميلية في مخطط قصر بليكرينو (*Pellegrino*). (Harvard, 1984, P.72) كما في الشكل (٢٣-٣)



الشكل (٢٣-٣) قصر بليكرينو (*Pellegrino*) يبيّن تعقيد تداخل الأجزاء التكميلية والمحاور في التخطيط. (Harvard, 1984, P.72)

وهكذا فهناك نظام متمركز، متناظر ومُستقر في مبنى فابريكا فينو (*Fabrica Fino*) ولكن هذه الأنظمة الجزئية لا تدعم الشرح الكامل للمبنى بدءاً من البدايات المنفردة حتى المتعددة. ولكننا من نرى النظام كتحول في شكل النمط، الذي يجعلنا نرى الكل أو القطع كسلسلة من الاجزاء. أو بدلاً من ذلك نستطيع أن نرى تلك الاجزاء وهي تقترح تباينات معلقة أو أن نعدّها وهي على الحدود الخارجية تقع في نظام ما آخر. فمن خلال نظرية النمط والنمطية فإن هكذا قراءات تُبين أن هذه الأمثلة الفينيسية لا يمكن إرجاعها إلى نمط كلاسيكي مُتناظر (مرجعي)، وهذا يعني وجود بذور لنمطية الحداثة ضمن التقليد الكلاسيكي، وأن النمطيات تأتي بامتداد مستمر وتدرجي. فنستنتج بأن هنالك تغير في بنية الداخلية للنمط، فتتكون انماط جديدة مستندة على الانماط السابقة لها، وليس كما قدمها فسنطيني بأنها مجرد قراءات يمكن ارجاعها الى نمط واحد متناظر في الكلاسيكي على سبيل المثال؛ فنجد بأن نظريته لا تسري دوماً وخصوصاً في مخططات كفيلا هادريان وغيرها. وأن قراءات بيتر أيزنمان لتلك النظرية هية الأكثر نضجاً في إكتشاف بذور النمطيات عند التي تسبقها وأنها مستمرة؛ لا تأتي فجأة.

### ج- التنويعات والتحويلات النمطية

يحمل النمط ضمناً "منظومة من القيم الجمالية المتمثلة بالقيم والأعراف المعمارية" (جدو، ص ٨٥)؛ فالنمط يتأثر ويتحول في بنيته الشكلية تبعاً للمؤثرات والإجتماعية والتمازج الثقافي نتيجة إتصال الحضارات فيما بينها وعلى الجوانب كافة؛ فتظهر البنية الشكلية للنمط من خلال أشكال الأنماط المختلفة والتي من الممكن أن تتعرض (أو تعرضت) إلى تحول كونها تمازجت مع ثقافات أخرى مجاورة لها؛ ولكن يبقى جوهرها واضحاً على الرغم من هذه التحويلات. ففكرة النمط الفعّال *Active Type* والنمط المتطور *Evolving Type* من المحاور المهمة في تحليل أصول الأشكال في الهندسة المعمارية؛ فيمكن من خلاله معرفة التنويعات المختلفة لنمط معين عبر الزمن واستكشاف التطور الشكلي والتمازج الحضاري المؤثر في الجانب الشكلي الذي يتمثل في ذلك النمط؛ مع بقاء جوهر النمط ثابتاً على الرغم من تلك التحويلات والتطورات فيه.

ونجد النمط المتطور في عنصر الشنشول الذي يشتمل على فكرة الإنفتاح إلى الخارج؛ فنجد أن جوهر الشنشول عبر الزمن مُستقر ولكنه خضع لسلسلة من التطويرات تجلى فيها على صور متعددة ومختلفة. ويرى البحث أنها تغيرات واضحة على النمط مما لا يجعل بالإمكان

إرجاعها إلى نمطها الأصلي. إذ إن الشنشول قد تطور عبر الزمن إلى أن أصبح شرفه *Balcony*؛ وهذا واضح عند اختبار التطور الشكلي لعنصر الشنشول كما في الشكل (٣-٢٤).



الشكل (٣-٢٤) تعدد ظهور نمط هيمنة الداخل على الخارج في عنصر الشنشول في العمارة

ونستنتج من ذلك أنه في حال تأثر بنية الأنماط جرّاء التمازج بثقافة ما أخرى؛ تلجأ تلك الأنماط إلى التنظيم الذاتي للتكيف مع هذا التغيير والتأثير؛ بحيث يكون بشكل جزئي لا يؤثر على بنيتها الشكلية العامة أو بشكل كلي لا يقتصر على بعض التحويلات للمفردات المعمارية فيها؛ بل قد يصل إلى التأثير في بنيتها الشكلية.

#### د- نمطية المدينة:

يفسر الناقد المعماري آلدو روسي نمطية المدينة ونتائجها الحضارية بقوله بأن النمطية "تُقدم نفسها كدراسة لعناصر الأنماط التي لا يمكن تقليدها، عناصر المدينة وعناصر العمارة" (Rossi, 1986, P.41). ويبيد بعض الفرضيات عن نمطية عمارة المدينة؛ بأنها (المدينة) تمثل "تحفة فنية تفهم في لحظاتها المختلفة في التأريخ ضمن ذاكرة المدينة". (Rossi, 1986, P.64). إذ تظهر المدينة على مستويين؛ مستوي مادي كونها من صنع الإنسان، فيما يكون الآخر مستوى فكري؛ كونها عملاً فنياً ابداعياً. تتبع منها

الصور؛ التي تتسلخ من تمثيلها المادي وتعلق في الأذهان. ويجتمع المستويان للمدينة في المباني التي تعدّ رمزاً للمدينة كالمباني النصّبية.

يرى أنتوني فيدلر Anthony Vidler أن النمطيتين (الكلاسيكية والحداثة) : تستمدان شرعيتهما من (طبيعة) أخرى خارج ذاتية العمارة" (Vidler, 2000, P.291). فقد كانت نمطية الكلاسيك تستمد شرعيتها من الطبيعة nature بينما أمست نمطية الحداثة تستمد شرعيتها من الطبيعة الجديدة لعملية الانتاج *new nature of mass-production* ، فيما تستمد نمطية المدينة كما يشرحها فيدلر شرعيتها من العمارة نفسها ويؤكد ذلك بقوله: " فيما ترتبط الاعمدة والبيوت والفضاءات الحضرية بسلسلة تواصلية غير منقطعة<sup>(أ)</sup> *unbreakable chain of continuity* ، مشيرةً إلى طبيعتها الذاتية فقط بأنها عناصر معمارية، نافيةً صفة انتساب مجسماتها للطبيعة *naturalistic* ولا للتقنية *technical* بل إلى [أصول] معمارية بالأساس" (Vidler, 2000, P.291). ذات أصل معماري وليس طبيعياً ولا تقنياً.

"Columns, houses, and urban spaces, while linked in an unbreakable chain of continuity, refer only to their own nature as architectural elements, and their geometries are neither naturalistic nor technical but essentially architectural."

إن الرغبة في إنقاذ العمارة من التأثيرات الخارجية بإختلاف أشكالها طبيعية *Natural* كانت ام تقنية *Technical*، ومع " تعالي الأصوات التي تنادي بذلك الميل والرغبة تشكلت بذلك النمطية الجديدة" (Hays, P.192). فأصبحت النمطية الجديدة وليدة الرغبة.

وتستند نمطية المدينة بمحتواها النظري والتطبيقي إلى تيارى العقلانية الجديدة والواقعية الجديدة؛ وقبل الشروع في تناولهما والبحث في تأثيرهما إلى تطوير مفهوم نمطية المدينة لابد من التطرق إلى مفهوم العقلانية (التقليدية أو الكلاسيكية) بشكل عام كونها محوراً فاعلاً ومؤثراً في النمطية؛ وبعدها تيار العقلانية الجديدة التي تطور عن سابقتها التقليدية (الكلاسيكية)؛ ومن ثم التطرق إلى الجانب الآخر المتمثل عند الواقعيين الجدد والدور ورسى ومفهومه لعمارة المدينة.

(أ) كأنما يوجد رابط خفي يربط أجزاءها كما ترتبط اللآلى ببعضها في عُقد واحد.

## هـ- الأصول الفكرية لنمطية المدينة:

## (١) العقلانية التقليدية (الكلاسيكية):

ترجع أصول العقلانية التقليدية إلى نظرية الصور التي جاء بها إفلاطون وفي بنائه لعالم المثل للوصول إلى عالم مثالي بعيد عن التجربة ويعتمد بشكل كلي بالإعتقاد على المعرفة اليقينية؛ حيث يتفق العقلانيون (*Rationalists*) على أن العقل قوة فطرية في الناس جميعاً، وعلى أننا نستطيع عن طريق الاستدلال العقلي المحض، ودون لجوء إلى أية مقدمات تجريبية، أن نتوصل إلى معرفة حقيقية ويقينية عن طبيعة العالم. وبذلك فإن العقلانية تعتمد على المعرفة اليقينية والتي يكون عمود عملية إستحصلها هو العقل؛ ويعود السبب إلى إيمانهم بأن العقل يملك المعرفة السبقية (*Priori Knowledge*)؛ إذ إن المعرفة المستحصلة عن طريق الحواس ليست يقينية وإنما تبقى في حدود كونها معرفة نسبية؛ ويقول الغزالي: " لا يمكن الإرتكان للحس تماماً لإستحصل معرفة يقينية". وكذلك برزت فلسفة العقلانيين في فرنسا في القرن السابع عشر، وإشتهر فلاسفة عقلانيون واعلام التنوير أمثال ديكارت وسبينوزا ومالبرانش ولايبنتز. وتضاد العقلانية المذهب التجريبي التي إتخذت في نظرية المعرفة طريقاً يخالف طريق المذهب العقلاني؛ إذ أكد التجريبيون أن التجربة أو الخبرة الحسية هي مصدر المعرفة، وأنكروا وجود معارف أو مبادئ عقلية مسبقة، وإشتهر فلاسفة تجريبيون أمثال جون لوك وهيوم. وأوضح هيوم "أن أغلب المعارف عن (كينونة الأشياء) تعتمد على السببية أي إرتباط النتائج بمقدماتها، أو أسبابها *Cause and effect* وأن المعرفة الأكيدة بكينونة الأشياء المتوقعة مستقبلاً غير ممكنة حيث لا توجد علاقة منطقية بين أي سبب معلوم وبما سيحدث مستقبلاً، ونتائج المحتملة؛ لذلك قد لا تظل القوانين العلمية بذات القدر من الصحة والموثوقية بمرور الزمن، وكان هذا الاستنتاج ثورة أثرت تأثيراً بالغاً في الفلسفة". (احمد، ٢٠٠٨، ص ٥١)

" وحاول الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت *Immanuel Kant* الخروج من المأزق الذي صنعه لوك، وعمقه هيوم محاولاً حل المعضلة التي صنعاها، وكان الحل من وجهة نظره دمج العناصر العقلية بالتجريبية، إذ وافق العقلانيين على إمكانية الوصول لمعرفة دقيقة ثابتة، وأقر في ذات الوقت وجهة النظر التجريبية التي تقول بأن هذه المعرفة إخبارية *Informative* عن

بنية التفكير ذاته أكثر من قيامها بالتعريف بالعالم الطبيعي خارج نطاق التفكير"، (أحمد، ٢٠٠٨، ص ٥٢) وميز بين ثلاثة أنواع من المعرفة :

- معرفة قبلية تحليلية (*Analytical priori*): وتتميز بالدقة والثبات إلا أنها غير كافية للتعليم *Uninformative* حيث لا توضح إلا ما يتضمنه التعريف *Definition*.
- معرفة بعدية مُخلقة (*Synthetic posteriori*): وتنتج معلومات عن العالم الخارجي نتيجة التعلم من الخبرات، وهي عرضة للوقوع في الخطأ بسبب اعتمادها على الحواس.
- معرفة قبلية مُخلقة (*Priori Synthetic*) : وتنتج عن الحدس الخالص *Pure intuition* وتتميز بالدقة والثبات لأنها تعبر عن الحالات الأساسية التي تتطبع على العقل نتيجة الخبرة بالأشياء، وطبقاً لكانت فهذا النوع من المعرفة تنتجه الفلسفة والرياضيات.

وعلى الرغم من أن الفلسفة العقلانية تطرح تصورات تختلف من فيلسوف لآخر، فإنها مع ذلك تشترك في اعتبار العقل جوهرًا ثابتًا منغلِقًا على ذاته، إلى حد أنه لا يقبل التسليم بما يخرج عن نطاق ما هو عقلي وما هو يقيني على مستوى الفكر والواقع. وإذا كان "العقل ينتج معرفة ويضيف المعقولية على الأشياء، فإن ما يسمح له بذلك، حسب العقلايين الكلاسيكيين، هو جملة من المبادئ [أنظر الهامش (أ)] التي تعد ثابتة ومطلقة وضرورية. وقد شكلت هذه المبادئ الأساس الذي يحدد منطق العقل في علاقته بذاته وبالأشياء والموضوعات. وبذلك تم صرف النظر عن التناقض والتحول والإختلاف على صعيد الفكر والواقع، فلم يعد ثمة مجال لما هو متميز أو استثنائي، ولما هو متحرك وغير حتمي". (أحمد، ٢٠٠٨، ص ٥٠)

## ٢) تيار العقلانية الجديدة *Neo-Rationalism*

نتيجة للتحويلات العلمية الحديثة ظهر توجه جديد ومعاصر يدعو إلى إنفتاح المعرفة الفلسفية على المستجدات العلمية ومواكبتها للتطورات التي شهدتها الحقل العلمي. وهذه النزعة تتفق مع فلسفات العقل التقليدية في إعلانها من قيمة العقل من حيث دوره وفعاليته في تحصيل المعرفة، بيد أنها تختلف عنها في أنها تنزع عن العقل التقليدي الثبات والسكون والانغلاقية، وتتنظر إليه من منظور ديناميكي حركي يصير

(أ) وهي أربعة مبادئ: (١) مبدأ الهوية: يكون الشيء هو هو، ذا هوية. (٢) مبدأ عدم التناقض: لا يمكن ان يكون الشيء هو وليس هو في الوقت نفسه. (٣) مبدأ الثالث المرفوع: لا تجتمع الصفتان المتناقضتان في موضوع واحد. (٤) مبدأ السببية: لكل ظاهرة تحدث سبب فاعل. (جدو، ص ٢٦)

معه العقل بنية متغيرة متطورة. مما ساعد على ظهور حركات مؤثرة على سمة العصر، إذ " برزت النمطية الجديدة في نهاية الستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وكان مشروع تيار العقلانيين الجدد<sup>(أ)</sup> *Neo-Rationalists* " لمعارضة النمطيات العنصرية والميكانيكية، والتي "منعت التواصلية الشكلية والتأريخية في مفهوم المدينة." (Vidler, 2000, P.292)

وكانت أيضاً بمثابة نقد عام لحركة الحداثة في رفض نقدية عمارة الحداثة للتأريخ والذي قاد بدوره إلى "مفردات شكلية، والتي يتم اعتمادها بتقيد كبير في الإنتاج الجديد" (Madrazo, P.324). هذا من جانب ومن جانب آخر إنها تتضمن أنظمة علمية تخصصية مرتبطة بحركة الحداثة مثل الإقتصاد والتقنية واللتين أزاحتا العمارة خارج حالتها النظامية *its own disciplinary condition* (Reichlin, 1985, P.32) ، والتي ينبغي أن تكون "مظهرةً لنظام خاص بها يتضمن (لغة) مستتبطة من العمائر السابقة" (Vidler, 2002, P.27) .

وعلاوة على ذلك، فإنّ العقلانيين الجدد بحثوا عن مبادئ العمارة فيما يخص المدينة بشكل عام، ويدّعون بأنها تتشكل في مفهوم النمط؛ "النمط كعنصر في البحث، والذي يسمح بالتحويلات الداخلية". (Rossi, 1986, p.5) إذ إن " دراسة تأريخ العمارة والأنماط البنائية تقود إلى دراسة المدينة، لأن المدينة هي السياق الذي يفتح ويظهر فيه تأريخ العمارة. ترتبط العمارة والمدينة برباط جوهري؛ فكلاً منهما تعكس شكل الأخرى". (العنزي، ١٩٩٧، ص ١)

بدأت مشاريع وأفكار العقلانيين الجدد تتمحور في ستينيات القرن العشرين تحت ثلاثة مؤثرات في ثلاث مدن وهي ميلان *Milan*، فينيسيا *Venice*، وروما *Rome* . التأثير الأول والاكثر وضوحاً تمثل في البولي تكنيك الميلانية<sup>(ب)</sup> *Milan Polytechnic*؛ وهذا يُمثل التأثير التقني. فيما كان كارلو ايمونينو *Carlo Aymonino* مدرساً في مدرسة فينيسيا للعمارة *Venice School of Architecture* والذي تمحور عليه المؤثر الثاني؛ تحت توجه سامونا *Giuseppe Samonà*. "أكدت المدرسة على أهمية علاقة العمارة بالمدينة". وكان محور التأثير الاخير في روما عند لودوفكو كواروني *Ludovico*

(أ) المتكونين من مجموعة معماريين أمثال كارلو ايمونينو *Carlo Aymonino*، كايو كانيلا *Guido Canella*، إزيو بونفانتي *Ezio Bonfanti*، جورجيو كراسي *Giorgio Grassi*، جورجيو بوليسيلو *Giorgio Pollesello*، لوسانيو سيميراني *Luciano Semerani*، نينو داردي *Nino Dardi*، فيتوريو كروتتي *Vittorio Gregotti*، وآخرون (Hays, P.170)

(ب) تمثل في البولي تكنيك الميلانية بمساهميها، كطلبة ومن ثم مساعدين ومدرسين أمثال ماسيمو سكلاري *Massimo Scolari*، وجيورجيو كراسي *Giorgio Grassi* وآخرون من الذين التقوا حول إيرنستو روجرز *Ernesto Rogers* الذي كان أيضاً محرراً في مجلة كاسابيللا *Casabella Continuita*.

Quaroni الذي اختلف عن زملائه في المناداة إلى عدم كسر جميع العلاقات في عمارة الحداثة" (Turan, P.159). فكانت الأولى (ميلان) ذات تأثير تقني؛ والثانية (فنيسيا) التي أكدت على علاقة العمارة بالمدينة؛ وأما الأخيرة (روما) فأكدت على عدم كسر جميع العلاقات مع عمارة الحداثة؛ لكي لا تكرر تجربة الحداثة في رفض جميع ما جاءت به نمطية الكلاسيك، وبذلك فالنمطية الجديدة مابعد الحداثوية لابد من ان ترتبط بجذور مع نمطية الحداثة.

ويعد تهديم المجمع السكني للمعمار ياماساكي والذي اعتبره جارلس جنكز نهاية للحداثة بدأت تُعرف حركة العقلانيين الجدد بشكل واضح؛ في عام ١٩٧٣م في معرض رازونال للعمارة<sup>(أ)</sup> *Architettura Razionale*. حيث كانت المساهمة في هذا المعرض تتمحور على ثلاث جوانب : الأولى في أعمال المنظمين أنفسهم، والثانية في أعمال العقلانيين خلال ثلاثينيات القرن العشرين، واما الجانب الاخير فتمثل في أعمال العقلانيين في الدول الاخرى أمثال الاخوين كراير *Krier Brothers* في لوكسومبورك ونيويورك (Broadbent, P.157).

وأطلق ماسيمو سكولاري *Massimo Scolari* على العقلانيين الجدد أسم تيندينزا *Tendenza* والتي تهدف إلى "إعادة تعريف نظام العمارة بأنه حقل مستقل مع تاريخها الذاتي" (Turan, P.159). " حقلٌ لا ينحاز لغير العمارة، وتاريخ يعطي احساس التواصل وتجديد قواعد ومبادئ العمارة" (Harvard, P.6). ويعني بذلك:

- "حقل لا ينحاز لغير العمارة" : لا يأخذ شرعيته من غير العمارة وجعلها المرجع الأعلى في اخذ الشرعية.
- "وتأريخ يعطي احساس التواصل" : في جعل الأجسام الجديدة مشتقة عبر الذاكرة من الأجسام القديمة لتحقيق التواصلية من خلال التأريخ.
- "تجديد قواعد ومبادئ العمارة" : إعادة تطبيق القواعد المعمارية السابقة وتحسينها في جعلها متلائمة والواقع الجديد، دون الخروج من دائرة العمارة المتكاملة ذاتياً.

ويتحدد ذلك في أن العقلانيين الجدد " يتخلصون من كل إرتباط بالثقافة، ويستخدمون الأشكال الجديدة التي ليس لها تاريخ، وهذا يعني أنه لا يوجد له معنى بعد. وإن الأشكال التي يُقدمونها لا تحمل أي تاريخ أو محتوى معروف ولا يمكن أن تُفهم كتراجم لأنماط مُتذكّرة أو

(أ) معرض رازونال للعمارة كان جزءاً من ميلان تيرينال ١٥ *Milan Triennale 15<sup>th</sup>* والذي نظمهُ كل من ايزيو بونفانتني *Ezio Bonfanti*، روزالدو بونيكالزي *Rosaldo Bonicalzi*، ماسيمو سكولاري *Massimo Scolari*، ودانييل فيتالي *Daniele Vitali* (Broadbent, P.157)



معروفة مسبقاً. (العنزي، ١٩٩٧، ص : ب). ويذكر ماسيمو سكولاري *Massimo Scolari* بأن: " العمارة من وجهة نظر التيندينزا *Tendenza* هي عملية إدراكية من وفي ذاتها، وإعترافاً باستقلاليتها الذاتية، يستلزم اليوم إعادة إيجاد النظام الذي يرفض حلول الأنظمة العلمية التخصصية لأزماتها الخاصة، وهذا النظام لا يغمر نفسه في الأحداث السياسية والإقتصادية والإجتماعية والتقنية لإجل أن يخفي عمقه المبدع والشكلي الخاص، بيد أن الرغبة لفهم الأحداث [الأحداث السياسية والإقتصادية والإجتماعية والتقنية] من أجل إكتساب القدرة للتداخل فيها [الأحداث] بشكل واضح، لا لتقررهما ، ولا حتى بأن تكون تابعة لها" (*Scolari, P.131-132*).

وفي تقدير مايكل هايز *Michael Hays*، موقف العمارة هذا في تلك السنوات كان بموقف الضد من "الضغط للنفعية والأمثلية التقنية *pressure of technological optimization and utilitarianism*. وأيضاً ضد وضعها كخادمة للصناعة وفي تحقيقات الواقعيين *positivists* للأبحاث في علم السلوك وعلم الاجتماع" (*Hays, P.100*). إذ " يستخدم أتباع العقلانية الجديدة قواعد الضمّ والتركيب *combination* التي تميز مختلف أنماط المباني كأساس لتوليد مجمل الشكل. وطالما أن جوهر العمارة هو مجموعة قواعد أو علاقات شكلية *formal relationships* فيستحضرها المعمار مادامت تسبقه، فتصبح للعمل هوية *identity* مستقلة عن المصمم" (العنزي، ١٩٩٧، ص ٢). لذلك فإن تبني هذا الموقف فيه محاولة لتأسيس نظرية والتي يمكن أن تعدّ نظرية معرفية مستندة إلى العمارة والتي هي " نظام ذاتي، وتطبيق ثقافي؛ طريقة يتعذر فيها إنقاص المعرفة والخبرة" (*Hays, P.100*). فالنظرية النمطية *theory of typology* عند المعماريين أمثال مايكل هايز *Michael Hays* تكون : " حلاً للريجات المتناقضة بين الإستقلال والتمثيل المعماري للمدينة" (*Ibid, P.100*). وفضلاً عن ذلك، "فالالاتفاق العام كان في أن النمطية تهدف إلى وصف علاقة العمارة بالنسبة للمدن والإستمرارية *continuità* للعالم البنائي" (*Forty, P.308*). لكن وعلى الرغم من هذا الاتفاق الرئيسي في التكوين العام لحركة العقلانيين الجدد [على مستوى النظرية] ولكنهم يختلفون فيما بينهم على مستوى وضع هذه النظرية في محتوى للتطبيق. ولكنهم لم يختلفوا بإستعمال المواضيع نفسها مثل الإستقلال *autonomy*، والنظام *discipline* ولكنهم اختلفوا في العلاقات التي تشكّل هذه المواضيع. ويُعد " مفهوم الإستقلال *autonomy* من الوسائل لحفظ العمارة من الحقل المتوسع

بالانتشار للتحويلات السياسية والإجتماعية والجمالية، والمفهوم الحرفي لها يشير إلى البنية الداخلية للنمطيات والأشكال المعمارية، الذي تشكل جزءاً من البنية التحتية لتأريخ المدينة" (Harvard, 1984, P.25).

فالتأريخ بالنسبة إلى تيار العقلانيين الجدد " منهلاً للصور، فإنهم يعدونه كماً متصلاً *continuum* إذ تنشأ فيه وتتطور القواعد الدالة ومبادئ العمارة *guiding rules & principles of architecture*. (العنزي، ١٩٩٧، ص ٢)

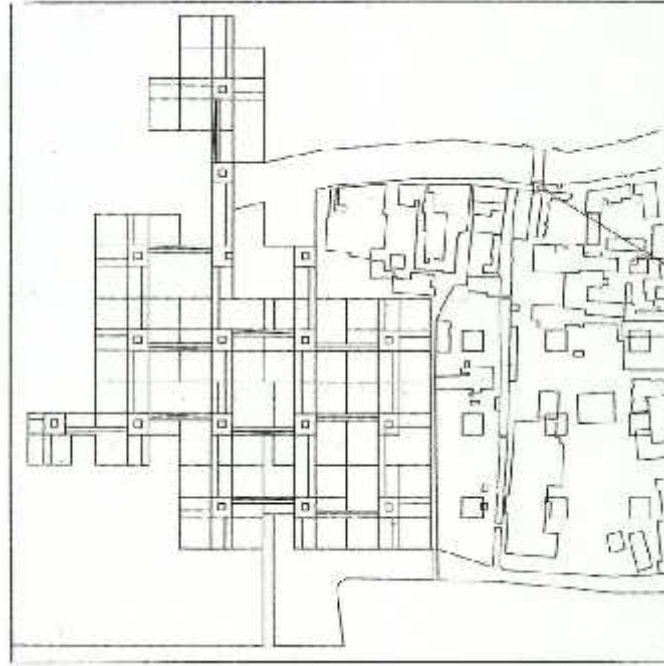
### ٣) تطبيقات نظرية النمط في منظور العقلانيين الجدد

يركز العقلانيون الجدد في تصميماتهم ومشاريعهم على ثلاثة محاور : يتلخص المحور الأول في استخدام أنظمة معمارية مجردة عن معنى مثل (الشبكة *grid*، خطوط منظمة *regulating lines*، زوايا ملتفة *rotated angles*... الخ). وأما المحور الثاني في نظرتهم إلى التأريخ بوصفه منهلاً للصور والذي يحوي مجموعة كبيرة ومختلفة من القواعد والمباني للأنماط التي يمكن استخدامها في العمارة. وهذا بدوره يؤدي إلى المحور الثالث والأخير في الإهتمام بطريقة إرتباط الأنماط المختلفة مع بعضها، إذ إن ما يميز المباني هي طريقة إرتباط تلك الأنماط ببعضها (وليس مجموع تلك الأنماط).

إنعكست تلك المحاور الثلاثة على مشاريع العقلانيين الجدد؛ والتي أكد عليها بيتر أيزنمان في طروحاته؛ من خلال تقديمه للأنماط والأشكال وطريقة إرتباطهما بالمعنى؛ فيرى أن تلك الأشكال والأنماط لا تحمل أي معنى؛ فالمعنى " مرتبط دوماً بالإنسان، فلا معنى للأشكال بدون الإنسان". (العنزي، ١٩٩٧، ص:ب) ومن ذلك فإن المعنى غير متجذر بالأشكال. فنتم مجموعة من العمليات والتطويرات خلال عملية التصميم دون الرجوع إلى أي معنى سابق للأشكال أو الأنماط كونها منفصلة عن المعنى؛ فتصبح للعمل هوية جديدة عن الواقع والمصمم. وبذلك فإن أعمال العقلانيين الجدد لا تشير إلا لنفسها، وتؤكد بإستقلاليتها الذاتية.

ومن الأمثلة التي توضح توجه العقلانيين الجدد؛ هو ما يطرحه بيتر أيزنمان في مشروع كاناريكو *Cannaregio* في مدينة فينيسيا، فالأنظمة والعمليات التي يستخدمها في المشروع غير مرتبطة بثقافة أو تأريخ ما، " فلا يمكن فهمها كتحويلات لنمط مُتَدَكَّر ". (العنزي، ١٩٩٧، ص ١٣٠) فإن أيزنمان يقوم بسلسلة من العمليات التي يتم فيها توسيع شبكة مشروع مُستشفى فينيسيا والتي

كان قد صمّمها لوكوربوزيه (ولكنها لم تُنفذ) (أنظر الشكل (٣-٢٥)) فيخلق سلسلة من الفراغات، بموجب تلك الشبكة وعلى نسيج مدينة فينيسيا. فبالنسبة له (لأيزنمان) فإن مُستشفى لوكوربوزيه والذي وُقِع على موقع مُجاور في كاناريكو (فينيسيا) " هو واحد من أواخر الكروب للحدائثة البطولية *one of the last anguishes of heroic modernism* ( Harvard, 1984, ) (p.153). فيعتقد أيزنمان أنه بإمكان الإنسان إعادة تشكيل المُجتمع من خلال العمارة الحديثة وأن أساس هذا الاعتقاد هو المركزية البشرية (الإنسان هو حقيقة الكون المركزية) إذ يفترض أن المعنى في العمارة مُرتبط دوماً بالإنسان.



الشكل (٣-٢٥) مخطط الموقع لمشروع كاناريكو في فينيسيا للمعمار بيتر أيزنمان. (Harvard, 1984, P.151)

فأشياء *objects* التي وضعها أيزنمان في الموقع تصور فكرة أنها جميعا الأشكال نفسها ويُعاد إنتاجها بأحجام ومقاييس مُختلفة. حيث يكشف من خلال هذا المشروع عن مجموعة من المقاييس المختلفة لتلك الأشياء *objects* والتي تجعل من العسير لنا أن نسميها وبالتالي لا يمكن لنا إعطاءها المعاني.

#### ٤) النمط *Type* من منظور الواقعية الجديدة

إن التأريخ بالنسبة إلى تيار الواقعيين الجدد " مُستودعٌ للصور *images* حيث يضمون معاً مصادر تاريخية محددة ذات موضوعات مُستقاة من الثقافة الشعبية ومن مصادر أخرى لا تنتمي إلى العمارة، وغالباً ما يرتقي العنصر المعماري الفردي إلى مرتبة الأيقونة الشعبية *Popicon*. " (العنزي،

١٩٩٧، ص ٢)

فيؤسس آلدو روسي *Aldo Rossi* على وفق ذلك فكرته من دراسة رؤيته إلى المدينة " كتشكيل عام متكامل بواسطة العمارة من خلال مصدريتها الذاتية المستقلة، المستندة إلى معرفة المبادئ لنظامها الذاتي" (*Moneo, P.107*) على مستوى المدينة فأسس بذلك عمارة المدينة.

وبذلك تكون فكرة إستقلالية الأنماط هي من وسائل حفظ العمارة وتكاملها ذاتياً وعدم إنجرافها أو إنجرارها وراء التحولات السياسية والإجتماعية والطروحات الجمالية من خارج حقلها (أي من خارج حقل العمارة).

بالنسبة إلى جميع المنظرين المهتمين بدراسة النمطية *typology* والذين لهم علاقة بها، فأنتهم يلتقون بنقطة مشتركة وهي الحاجة لتفسير مفهومهم عن النمط *type* . والذي عرفه دكوينسي *Quatremère de Quincy* في علاقة النمط مع الإنموج *type and model*.

وفضلاً عن ذلك فالنمط لدكوينسي *de Quincy* "لم يكن عنصراً معمارياً ساكناً فحسب وإنما مبدءاً فعالاً للخلق" (*Lavin, P.88*) وفي ظل هذا النطاق فإن دكوينسي *de Quincy* استخدم مفردة النمط ليصف السلوك التحولي للإنسان أيضاً. (*Lavin, P.89*) في عملية ربطه كجزء أساسي في عملية التصميم.

وأما آلدو روسي *Aldo Rossi* فيزيد على ذلك التعريف للنمط *type* بوصفه " عنصراً للبحث والذي يسمح بالتحول الذاتي" (*Rossi, 1986, P.7*). وفضلاً عن ذلك ربما ينظر آخرون إلى أن النمط *type* يعطي إمكانية التوجيه في عملية التصميم. فهي عملية تكون فيها علاقة النمط بالمعنى متغيرة عبر الزمن. وبسبب ذلك الاختلاف في مفهومه للمعنى بشكل مستمر، فيمكن تمييزه في كل مبنى بشكل مختلف. فالنمط الواحد يتعدد إرتباطه بالمعنى عبر الزمن، فإن "سبب ظهوره الأول ليس سبب ظهوره العاشر" (العنزري، ١٩٩٧، ص ٦٧)

والنمط في العمارة سواءً بتعريف آلدو روسي *Aldo Rossi* أو غيره من المنظرين يهدف بشكل عام إلى شرح وفهم العمارة بشكل متماسك، بإستخدام مفردات معمارية. وفي ذلك يذكر آلدو روسي *Aldo Rossi* أن: "النمط *type* بالنتيجة هو ثابت *constant* ويظهر نفسه بطابع الضرورة؛ لكن صرامته تتجلى في أنه محدد بصورة مسبقة ويتفاعل بصورة جدلية مع التقنية والوظيفة والطرز أو الأسلوب *style* وكذلك مع كلا من الطابع الجمعي *collective character* والمهارة الفردية للمصنوعات المعمارية *architectural artefact*". (*Rossi, 1986, P.41*)

ومن المهم ان نشرح "أن مفهوم النمط كمصنف معرفي *epistemological category* يتيح إمكانية لبناء قاعدة علمية لنظام العمارة *discipline of architecture*. وبالنسبة للمدافعين عن النظرية النمطية، فالنمط كان حلقة وصل بين التقليد والحداثة *tradition and modernity*، وهو كتجريد مشتق من الأعمال المعمارية سيعمل بالتالي كمبدأ منتج للأعمال الجديدة. (Madrazo, P.303) ومن وجهة نظر آلدو روسي *Aldo Rossi* تم فهم النمط في الاخر من خلال تشكيل المدينة *formation of the city*. فقال: "يمكننا القول بأن النمط *type* ذاته من العمارة، والذي اقرب ما يكون إلى جوهرها. وعلى الرغم من التغيرات، فإنه فرض نفسه كمبدأ في العمارة وفي المدينة" (Rossi, 1986, P.41).

وفي هذا المنظور فإن النمط *type* وعلى الرغم من إعتباطية إرتباطه مع المعنى، فإنه يكتسب ويجمع إمكانات المعاني التي اكتسبها وتلك التي سيكتسبها عبر الزمن. وبسبب تلك العملية الحرة أمكن للنمط *type* التحول الذاتي المستمر. فبالنسبة إلينا أصبح النمط مرئياً في شكل المصنوعات المعمارية والحضرية، والتي هي متواجدة بصورة دائمية في المدينة (مثل الابنية، النصب..الخ). فهي جزء من التاريخ التي تُشكّل المدينة؛ والاكثُر من ذلك، فهي سبب التواصلية التاريخية بين الماضي والحاضر، والتي من الممكن تمييزها من خلال الذاكرة. ويصف أيزنمان *Eisenman* أيضاً (في مقدمة لكتاب آلدو روسي *Aldo Rossi* في عمارة المدينة) التاريخ و الذاكرة *memory*، فيصف "العلاقة بينهما بأنها علاقة تبادلية، حيث أن فيها الذاكرة هي التي أنشأت من خلال التاريخ *history*، والتي تبدأ بنهايته" (Rossi, 1986, P.7). فالذاكرة تعمل بعد إنتهاء الحدث من التاريخ. فيؤكد ذلك بقوله: "التاريخ *history* قائم مادام الجسم قيد الإستخدام؛ وذلك يكون، طالما أن الشكل متعلق بوظيفته الاصلية. وعندما ينجح الشكل والوظيفة، يبقى الشكل بمفرده حيوياً، ينتقل التاريخ إلى عالم الذاكرة" (Rossi, 1986, P.7).

ويمكننا القول بأن الجسم هو جزء من الاشياء في العالم حاوٍ على تاريخ، والذي لا يصبح مفهوماً الا عند تحول ذلك الجسم "إلى علامة أو اشارة ما أو إلى حوادث والتي هي جزء من الذاكرة" (Rossi, 1986, P.7).

وفضلاً عن ذلك فإن تعريف مونيو *Moneo* للتاريخ يتفق ويتشابه مع هذا المفهوم في أن الجسم بطبيعته يكون ناقلاً من التاريخ الذي من خلاله يمكننا تمييزه، ولكن من خلال التاريخ *history* فقط يمكنه أن يأتي إلى عالم الوجود كذاكرة جمعية *collective memory*. وفي ذلك يقول مونيو *Moneo*: "التاريخ *history*، هو ذكرة جمعية لماضٍ معين، ينصبُّ على الاجسام المعمارية لجعلها

واضحة، وبذلك فإنها تستعيد طبيعتها" (Moneo, P.115). لذلك فتُعدّ الذاكرة عاملاً للتواصلية مع الماضي ولكن ليس "كتجديد لمعلومات مخزونة، ولكن بوضع حالات القضايا الماضية سوية بواسطة إطار الفهم الثقافي المشترك" (Radley, P.46). وبهذا فإن العلاقة بين النمط والمصنوعات الحضرية والذاكرة والتأريخ تقود إلى عملية التواصلية في العمارة، والتي يمكن إستحصالتها شكلياً في أماكن من المدينة، والعمارة فيها تكون مُدرّكة ومعرّفة بأنها مصنوعات فردية.

وكانت النمطية الجديدة نتيجة للتركيز على تواصلية الشكل مع التأريخ في المدينة، والتي كانت (أي المدينة) بمعتقد العقلانية الجديدة مهددة من قبل النمطيات السابقة سواءً ذات العناصر الشكلية الطبيعية، أو ذات العناصر الشكلية المرتبطة بالمكانة. (Vidler: 2000: p.292)

لذلك فإن النمط من وجهة نظر آلدو روسي مثل جهاز ذي إمكانية للتحويل الذاتي والذي يقود إلى التواصلية بين تأريخ العمارة والتطبيق في المدينة. وبإنشاء مثل هذه التواصلية التحولية، أصبح النمط نوعاً ما كشيْفرة أو برنامج للنظام في العمل المعماري، كصناعة مرئية في المدينة. وفضلاً عن إلى ذلك فهي جزءٌ من المعرفة المُسبقة في الذاكرة الحاوية على الكثير من الشيفرات فضلاً عن المعرفة المكتسبة عن طريق الحدس.

فيما يعرض بيتر أيزنمان العلاقة بين النمط والذاكرة في مقدمة كتاب عمارة المدينة لآلدو روسي

فيقول:

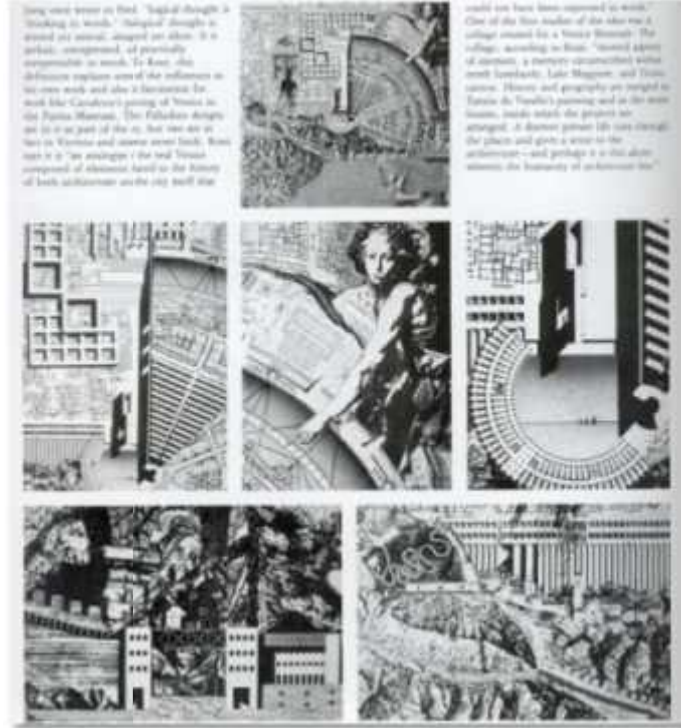
"... With the introduction of the memory into the object, the object comes to embody both an idea of itself and a memory of a former self. Type is no longer a neutral structure found in history but rather an analytical and experimental structure which now can be used to operate on the skeleton of history; it becomes an apparatus, an instrument for analysis and measure." (Rossi, 1986, p.7)

"... ومع إستعراض أو تقديم الذاكرة في جسم ما؛ فإن ذلك الجسم يأتي ليجسّد فكرتين الأولى تُلخص فكرته فيما تأتي الثانية بالذاكرة عن وجوده السابق. فالنمط بذلك لن يعود هيكلاً محايداً يوجد في التأريخ فحسب؛ إنما هو هيكل تحليلي وتجريبي أيضاً والذي يمكن إستخدامه الآن ليسيّطر حول التأريخ؛ فأصبح بذلك جهازاً أو أداة للتحليل والقياس".

وفي ظل علاقة النمط المتجسدة في الذاكرة كتراكب بصري للصور والمعاني التي يمكن للعمارة من خلالها أن تتجسد وتُدرك شكلياً. وبالتالي فإنها جزء موروث من المعرفة المعمارية المستعملة لشرح وفهم العمارة في مفرداتها، بطريقة متماسكة. إضافة إلى كونها محاولة لشرح الإستقلالية للعمارة على أنها نظام *discipline*.

## ٥) آلدو روسي وعمارة المدينة

عمارة المدينة *The Architecture of The City* هي واحدة من أعمال آلدو روسي *Aldo Rossi* الفكرية المهمة، والذي يركز فيه على فكرة دراسة المدينة كلها. فضلاً عن ذلك "يعتقد آلدو روسي *Aldo Rossi* بأن مجمل المدينة يمكن أن تقدم أو تُترجم بينائية واحدة والتي تحتوي رموز سابقة للعمارة" (Froty, P.311). وكان رسمه لـ *Citta Analogica* كمحاولة منه لأن يبرهن هذه الفكرة. أنظر الشكل (٣-٢٦).



الشكل (٣-٢٦) آلدو روسي *Aldo Rossi*، رسمة لـ *Citta Analogica*. (Hays, P.163)

ولتفسير طرحه الرئيسي يبدأ آلدو روسي *Aldo Rossi* جزء المقدمة في كتابه عمارة المدينة بـ : "المدينة، والتي هي موضوع هذا الكتاب، تُفهم هنا بأنها العمارة، ولا أعني الصورة المرئية للمدينة ومجموع عمائرها المختلفة فحسب، وإنما العمارة كبناء أيضاً، بناء المدينة عبر الزمن" (Rossi, 1986, P.21).

ومن وجهة النظر هذه تعني العمارة بأنها بناء لفهم المدينة بنظرة شمولية كأنها كل متكامل موحد، والمتشكلة من عناصر مستتدة إلى مبادئ عقلانية داخل نظامها الذاتي. ويذكر رافائيل مونيو *Rafael Moneo* في كتابه *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery*، " أعلن آلدو روسي *Aldo Rossi* ناحية الخصوصية لنظام العمارة في كتابه، في فهم كيفية بناء المدينة وكيفية إنتاج أشكال العمارة وكيفية تأسيس قواها

لنظام إستقلالي.."(Moneo, P.108). إن السؤال عن كيفية بناء المدينة والمذكور آنفاً يشير إلى مفهوم العناصر الرئيسية *Primary elements* والتي يراها آلدو روسي *Aldo Rossi* جزءاً من عملية التشكيل والإرتقاء في تمايز المدينة عبر الزمن بشكل دائم (Rossi, 1986, P.86). وإضافة لذلك فهم يبصرونها على الأغلب أنها فيزيائية، مبنية، مصنوعات قابلة للقياس، والتي تؤدي دور المحفزات في التحول الفضائي للمدينة. مثل: الأبنية، الأنصاب أو شي ما أو حدث مهم الذي خلق تحولاً فضائياً وتلك هي العناصر الرئيسية *Primary elements* (Rossi, 1986, P.87). فيفسر آلدو روسي *Aldo Rossi* على ضوء ذلك الإطار بأنه: "يمكن تخيل المدينة عن طريق العناصر الرئيسية والتي بالنسبة له تكون متاحة في مبادئ العقلانية فقط، فقانون المنطق هو الوحيد الذي ينبثق من المدينة ويفسر توصليتها"(Rossi, 1986, P.126).

ولذلك، "فبالنسبة لآلدو روسي *Aldo Rossi* تتيح الخبرة المستقاة من المدينة *the urban experience of the city* لإكتشاف هذه العناصر، والتعريف بأنها ثوابت حضرية *urban facts*، ... في مكان محدد. وتكون هذه العناصر سهلة الفهم من خلال الذاكرة وليس من خلال التذكر."(Moneo, P.108) بينما تكون الأدوات لقراءة العملية برمتها وبصورة دائمة لتلك العلاقات في سياقية المدينة بصورة أساسية من وجهة نظر آلدو روسي *Aldo Rossi* في كلا من التاريخ *history* والنمطية *typology*.

ويشرح بيتر أيزنمان *Peter Eisenman* في مقدمته على كتاب عمارة المدينة لآلدو روسي *Aldo Rossi* مفهوم التاريخ بإستخدامه لمفهوم المماثلة *analogy* للهيكل *skeleton* والذي يفهم بأنه مكافئ لجميع الاحداث التي حدثت والتي سوف تحدث في المدينة و "حيث يخدم لأن يكون مقياساً للزمن ويتحول إلى أنه يقاس بالزمن"(Aldo Rossi, 1986, P.5)

"Whose condition serves as a measure of time and in turn is measured by time."

والنمطية في الكفة الاخرى هي سمة العصر في مدة معينة وظيفتها ترميز تلك الهياكل والأنماط وحتى الأشكال والفعاليات عبر الزمن. فالتأريخ *history* والنمط *type* في هذا المنظور هما عنصران في هذه العمليات من خلال البحث للتحول في المدينة، والتي تتجسد العمارة فيها.



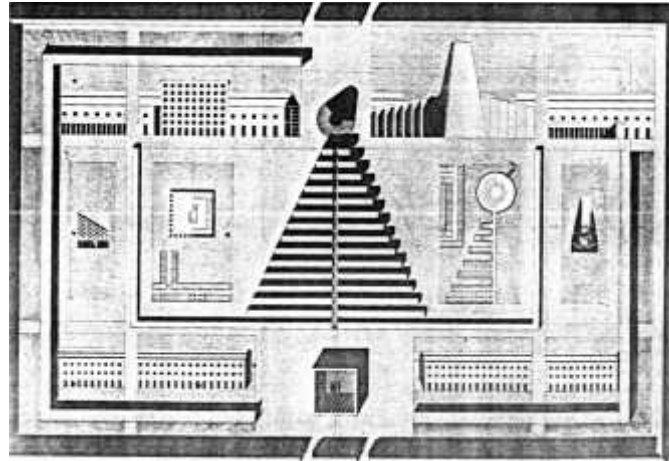
وفي محاولة لعرض فكرة البنية الجديدة للعمارة والمدينة، يركز آلدو روسي *Aldo Rossi* على دور النمطية *typology* فيذكر بأنه " لا يمكن وصف النمطية بأنها تمتلك الإمكانية لإستمرار عملية التصميم فحسب، ولكنها تمتلك إمكانية الإبتكار أيضاً، والنمط *type* في هذا السياق هو العملية والمادة في الوقت نفسه." (*Rossi, 1986, P.8*) فالعملية كسمة من سمات النمط تشير إلى توضيح الشكل. فضلاً عن أنها تشير إلى إمكانية الإبتكار أيضاً من خلال تعديل عناصر نمطية معينة. ضمن وضع النمطية *typology* التي بجانب تكوينها السابق والمعروف بالتصنيف يمكن أن تُشكّل الآن كمادة تحفيز للإبتكار (*Rossi, 1986, P.8*). فالنمطية بذلك يمكن أن توضح من خلال النمط *type*. وبذلك يكون تعريف النمط من وجهة نظر العقلانيين الجدد مختلفاً عن تعريفه الكلاسيكي والحدائوي. فالأنماط هي عناصر للنمطية، وحين تضغط النمطية لتعديل أو تغيير أو طرح الأنماط؛ تستجيب هذه الأخيرة (أي الأنماط) للعصر، فإن الحاكم في ذلك هي النمطية.

#### ٦) تطبيقات نظرية النمط في منظور الواقعيين الجدد:

إن الإثراء المعرفي الذي أحدثه الواقعيون الجدد على النمط في العمارة أدى إلى فتح آفاقاً جديدةً وتطبيقيةً فيها، فنجد أنه حين يستعين آلدو روسي (*Aldo Rossi*) بمفهوم النمط الأعلى في تطبيقاته لعمارة المماثلة التي جاء بها؛ فإنه يعتمد في تلك المماثلة على العملية الشكلية المنطقية. "فالمماثلة هي الفكرة المنطقية التي يُعبر عنها بكلمات موجهة إلى العالم الخارجي على شكل حوار، غير حقيقي ولكنه محسوس وصامت؛ فالحوار الذي تتضمنه تأملي لأجواء الماضي ولكنه لاكلامي. والملاحظ على عمارة آلدو روسي بأنها تحتوي على أنماط قوية، غير مهزوزة وأنها لا تغيرها التقنية أو التدخلات الأخرى؛" (*Nesbitt, P.346*) وهذا ما يشير إليه النمط بشكل مباشر من خلال التعريف الخاص به. إذ إن النمط هو التصور الفكري للعلاقة التي تربط عدة أشكال مختلفة؛ ولا يتغير بتغير الأشكال التي تنتمي إليه.

ويعدّ الواقعيون الجدد أن المعاني تتأتى من السياق؛ وهذا واضح في مقبرة مودينا التي أعطت معاني معينة للأشكال المستخدمة في التصميم والتي يمكن أن تُعطي معاني مختلفة جذرياً لو أنها أُستُخدمت لوظيفة أو سياق آخر. ونجد تأثير السياق في هيئة وشكل المبنى بشكل واضح في نظرية إعادة البناء النمطي في المباني الفينيسية كقصر فوسكاريني (*Palazzo*)

(Foscarini). إذ إن عملية تنمة السياق تدخل فيها تلك النظرية بشكل أساسي، وبشقيها: الشق الأول والذي يتمثل بالقراءة النمطية (ABAB)؛ فيما يكون الشق الآخر في عملية إنسلاخ الصور من الواقع؛ ومن ثم تمثيل تلك الصور في المبنى ضمن السياق. إذ جاءت هذه من إستثمار فكرة المدينة المحسوسة والتي أكد عليها آلدو روسي في كتابه عمارة المدينة، ويمكن أن تتطابق تلك الفكرة مع الجانب الملموس في الابنية النُصبيّة؛ وهذا يُعدّ توجهاً مُناهضاً للنمطية الميكانيكية بشكل عام؛ فعمارة الحدائثة كانت تتجنب هذا التطابق والإكتفاء بالجانب الجمالي الشمولي العالمي؛ وهذا واضح في تيار الطراز أو الإسلوب العالمي في عمارة الحدائثة ( International Style)، الشكل (٣-٢٨)، "واعتبرت عمارة الحدائثة أن النُصبيّة لعنةٌ مُحرمّة" ( Jencks, P.173).



الشكل (٣-٢٧) مشروع مقبرة سان كاتالدو في مودينا ، إيطاليا / ١٩٧١-١٩٧٨ للمعمار آلدو روسي. (Moneo, P.117)



الشكل (٣-٢٨) الطراز العالمي في مبنى سيكرام (Seagram Building) تصميم ميس فان درو وفيليب جونسن، نيويورك، ١٩٥٦-١٩٥٨. وفي برج سيرز (Sear Tower) تصميم سكيديمور، شيكاغو، ١٩٧٤. (Jencks, P.173)

وعلى الرغم من أن آدو روسي كان يدعو إلى تعزيز ذاكرة المدينة؛ إلا أنه عمَدَ إلى تطعيمها بشكل أو بآخر بالنمطية الميكانيكية ولكن بصورة حذرة ودقيقة ومثال على ذلك حي كالاراتيز *Gallaratese* في ميلان/ إيطاليا؛ والذي صممه آدو روسي وجعله يوحي بإسترجاع الاجزاء التي في الشوارع التقليدية؛ بينما كان "يوحي المشروع إلى الطبقة العاملة التي تسترجع صورة المُجمّعات السكنية الفاشية للكلاسيكية في الثلاثينيات" (*Castex, P.85*). الشكل (٣-٢٩)



الشكل (٣-٢٩) يبين مجمع كالاراتيز السكني (*Gallaratese*) تصميم آدو روسي وكارلو ايمونينو، ستديو ايدي على اليمين، مجمع سيمنشات (*Siemensstadt*) السكني (مثال على المُجمّعات السكنية الفاشية) تصميم هانس سكارون وكروبيوس واتو بارتنك ورودولف هارينك عام ١٩٢٨م إلى اليسار. (*Castex, P.85*)

والحال ينطبق على مسرحه العائم الذي صممه في فينيسيا؛ الشكل (٣-٣٠)، فيظهر صورة البرج والعلم الذي يعلوه؛ ليعود بنا إلى العصور الوسطى؛ والسقف الذي يشبه القبة الزرقاء؛ التي نسترجع القبة المُستخدمة في كنيسة سانتا ماريا ديلا سالون (والتي بجانبه مباشرة)، ويمثل هذا المسرح محاولة لإنشاء صرح شامخ ومُتواضع في الوقت نفسه؛ يرتكز على إطار خشبي، الذي يسترجع بنا فكرة الصندوق العائم في مياه مدينة فينيسيا؛ ومحاولة منه لنقش هذه الفكرة؛ فكرة المدينة بهذا المبنى. وبهذا نصل إلى مفهوم يستكشف الجانب الفكري للمدينة عن طريق جانبها الملموس (المادي)؛ والذي هو مفهوم النمطية والذي يستخدمها في كتابه عمارة المدينة (*Architecture of the City*) في تفسير العمارة وتقاليدھا؛ واستثمار مفهوم النمط في التعامل مع التقاليد؛ والنمط الفعّال وكذلك قضية تغير الأنماط عبر الزمن. فقد فسّر آدو روسي العمارة بأنها وجودٌ ماديٌّ ذات مفاهيم وأفكار ونتائج فكرية للحضارات المختلفة؛ وإنها المسؤولة عن مستوى

بنية المدينة وبيئتها. فتكون العمارة بذلك هي المقياس على تقدم المستوى الفكري بصورة واضحة؛ والعمارة هنا هي النمطية على وجه الخصوص؛ فإرتباط بعض الأنماط في مدة زمنية معينة بمعانٍ ترسم بذلك ملامح تلك النمطية وسمة العصر؛ فالنمطية بذلك هي مقياس العمارة لتحديد مستواها عبر العصور.



الشكل (٣-٣٠) المسرح العائم لآلدو روسي في فينيسيا. (Rossi, 1986, P.41)

وإن مراحل نمو وتطور المدينة تشهد عدة تغيرات في أنماط الابنية؛ وتبقى بمثابة شاهد على هذه التحولات، كما تضمنت طروحاته توضيحاً لكيفية "إدراك معالم المدينة مبيناً الدور المهم للأبنية النُصبية في تحديد معالم المدينة بسبب إرتباط المعاني بها أكثر من كونها موجودات فيزيائية والتي تخزنها ذاكرتنا". (Nesbitt, P.352)

## خلاصة وإستنتاجات الفصل الثالث

ناقش الفصل الثالث إستخدامات النمطية والنمط وتطبيقاتهما في العمارة من خلال أربعة مباحث؛ يناقش الأول كون أن النمط والنمطية أداتان للفهم في الهندسة المعمارية؛ فنجد أن النمطية تشرح سمات العصر وميزاته؛ وكذلك تصنيف الأعمال والفنون بأنها كلاسيكية أو حديثة إعتماًداً على الأنماط والمعاني. وتقوم كذلك بتصنيف الأبنية وفاقاً لسماتها العامة إلى عصورها؛ ونستنتج أن من الصعب جداً فهم التأريخ بدون استخدام التنظير النمطي. وتفسر أيضاً المفاصل الدقيقة التي تفصل نمطية الكلاسيكية عن النمطية التي قبلها وعن التي بعدها (نمطية الحداثة).

فنجد أن نمطية الكلاسيك والتي قبلها مختلفتين ولكن ليستا متضادتين؛ إذ إن المنهج واحد بينهما في الإهتمام بالشكل والتزيين والتناسبات الرياضية. وينطبق الحال على الكلاسيك والحداثة؛ فهما أيضاً على إمتداد واحد، فهما يشتركان بنظام واحد على الرغم من أن موضوع البحث لكليهما مختلف وقد يصل حد النزاع الطبيعة مقابل التقنية، ولكنهما يشتركان في الإهتمام الشكلي دون العملية التي تنتج الشكل.

وعلى مستوى تخطيط المدن فتُصنف المدن حسب أنماطها وطريقة تخطيطها، فكل نمط يوفر تسهيلات معينة تساعد في تلبية إحتياجات الإنسان، فبذلك النظرية النمطية هي أداة فاعلة في تطوير تخطيط المدينة لخدمة الإنسان. ويناقش الفصل كون أن نظرية النمط هي المسؤولة عن تشكيل العمارة الأولى، فنجد أن جميع التوجهات مادية كانت أم عقلانية تصل إلى أن الأنماط هي المسؤولة عن تشكيل العمارة الأولى. وعلى مستوى الدراسات النمطية فإنَّ النظرية النمطية تستخدم في تحليل المشاريع والأعمال المعمارية؛ كإستخدام النمطية الوظيفية وخلق تصنيف نمطي للعمارة كأنماط للمستشفيات والفنادق... الخ. وهناك نظريات نمطية أخرى تُستخدم في تحليل وفهم الواقع؛ محاولة للخروج بلغة نمطية للأبنية ضمن السياق مثل نظرية إعادة البناء النمطي لفسنتيني؛ فمن خلال نظرية النمط والنمطية فإن القراءات باللغة النمطية لا ترجع إلى نمط كلاسيكي متناظر؛ مما يعني وجود بذور لنمطية الحداثة ضمن التقليد الكلاسيكي، وأن النمطيات تأتي بإمتداد مستمر وتدرجي.

وقد ناقش الفصل أيضاً التنوعات والتحويلات النمطية؛ ويخلص إلى أن بنية الأنماط تتأثر بالتمازج الثقافي بالحضارات الأخرى وتلجأ تلك الأنماط إلى التنظيم الذاتي للتكيف مع التغير والتأثير الجديد، ولكن ذلك التنظيم لا يؤثر في بنيتها الشكلية العامة بشكل كبير وإنما يقتصر على بعض التحويلات الشكلية للمفردات المعمارية فيها، وتبقى شخصية النمط واضحة في بنيتها الشكلية الجديدة بعد التأثير والتغير. وأما نمطية المدينة والتي هي طبيعة الحال تختلف تماماً عن سابقتها (الكلاسيكية والحداثة)، كون أن نمطية المدينة هي وليدة الرغبة. ومن ذلك تولد تفكير بالتنظير النمطي وتطور كحاجة لإنفاذ العمارة من التأثيرات الخارجية طبيعية كانت أم تقنية. وتعتمد نمطية المدينة على عدة محاور؛ منها تيار العقلانية الجديدة الذي يعتمد على مذهب العقلانية التقليدية كخلفية فكرية له.

وكان لذلك التيار تأثير كبير في إنبثاق النمطية الجديدة من خلال ثلاثة محاور تتلخص في التأثير التقني للبولي تكنيك في ميلان، وتأثير كالمو أيمونينو في تأكيده على علاقة العمارة بالمدينة في فينيسيا، بينما كان المحور الأخير في روما عند كواروني في تأكيده على عدم كسر جميع العلاقات مع عمارة الحداثة. وكذلك يشترك تيار الواقعيين الجدد في رسم ملامح النمطية الجديدة، فيدعو الدو روسي إلى تعزيز ذاكرة المدينة، وإستثمار مفهوم التغير في أنماط الأبنية بمرور الزمن، فالمدينة في مراحل نمو وتطور وتصبح شاهداً على التحويلات في أنماط المدينة، ويتلخص ذلك في الأبنية النُصبية في تحديد معالم المدينة كونها مرتبطة بالمعاني أكثر من كونها موجودات فيزيائية تختزنها ذاكرتنا.

## الفصل الثاني

### مفهوم النمطية المعمارية

#### تمهيد

تمثل النمطية الشطر الآخر المهم في التنظير النمطي في الهندسة المعمارية وهي التي تكون حمالة للمعاني وللرمزية بعكس للشطر الأول (أي النمط) الذي يكون مستقلاً عنهما ويؤدي دور الأداة في حقل التنظير المعماري؛ فيما ترسم النمطية ملامح سمة العصر من خلال ربط المعاني والمفردات الرمزية الخاصة بذلك العصر مع الأدوات؛ وبذلك يمكن لها أن ترسم ملامح سمة العصر وهويته في كل مدة؛ إذ يمكن ملاحظة ذلك بشكل واضح وجليّ على مرّ التاريخ؛ وبذلك تسهم النمطية بشكل فعّال بعملية فهم التاريخ من خلال تبويبه على أنه نمطيات متلاحقة تتلخص فيها جميع النواحي والسمات العامة للعصر. ففي القرن الثامن عشر ولغاية النصف الأول من القرن التاسع عشر برزت الأنماط المحاكية للطبيعة (*Nature*) وأصبحت محاكاة الطبيعة وتناسباتها هي الأساس في التنظير المعماري والسمة الغالبة على العصر؛ وإعتماد الإنموذج الإغريقي أو الروماني فتكونت ملامح نمطية الكلاسيك (أو كما يسميها فيدلر) النمطية الأولى؛ فجاءت التناسبات المشتقة من الطبيعة والنسبة الذهبية والتناظر الشكلي هي الصفة الطاغية على ذلك العصر. وبعد ذلك وفي النصف الثاني للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إنبتقت أنماط جديدة وبرزت معانٍ ومفردات أخرى وظهر التطور والتغير التقني السريع والرغبة في التجديد والخروج عن المألوف، والتي شكّلت معاً ملامح أخرى لنمطية جديدة مقتبسة من الطبيعة الجديدة وسمة التجديد وكانت الأشكال المعمارية آنذاك نقية طوباوية بيضاء مجردة صافية بسيطة... الخ؛ وأصبحت نمطية الحدائث (أو كما يسميها فيدلر) النمطية الثانية. وهذه النمطية جاءت بأشكال مغايرة للأشكال المتناظرة والرتيبة والمزينة في النمطية التي سبقتها. إذ إن الغالب على الأولى كونها تهتم بعملية محاكاة الطبيعة وإستخدام التزيين والتناظر فيما تستخدم الثانية غالباً التجريدية التقنية في أشكالها الجديدة.

ويناقد الفصل الثاني مفهوم النمطية من خلال محورين:

١- المحور الأول: يناقد تفسير وتعريفات مصطلح النمطية والنمطية المعمارية.

٢- المحور الثاني: يناقد النمطيات المعمارية من خلال إستعراض النمطيات المعمارية؛

على محورين:

أ- يتناول الأول نمطية الكلاسيك.

ب- وأما الثاني فيتناول نمطية الحداثة.

**المحور الأول: تفسير وتعريفات مصطلح النمطية والنمطية المعمارية.**

النمطية هي سمة العصر المميزة له؛ والتي تكون حاوية لمجموعة من الأنماط ترتبط بمعانٍ معينة تميزها عن باقي العصور. وبعبارة أخرى أنها سمة العصر الذي ترتبط فيه نظرية النمط مع نظرية المعنى بشكل معين يحدد الصفة العامة للعصر. وتشير إلى دراسة الأنماط، وهي أيضاً علم دراسة الأنماط. وإنما العلم الذي يتناول دراسة الأنماط؛ إذ يمكن إستحضار العديد من الأنماط الشكلية في زمن قصير جداً، وما التمثيل الشكلي لتلك الأنماط سوى قراءة لنمطيتها وتمثيلها بالأشكال سواء عن طريق رسمها على الورق أو تمثيلها بالحاسوب أو غير ذلك. فهي طريقة أساسية في التفكير وعنصر أساسي في مخيلة المصمم. والنمطية هي مجموعة تلك الأنماط المتجانسة ذات معانٍ خاصة زمانية مكانية معينة.

والنمطية هي "الدالة لكلا العمليتين: العملية التاريخية المعمارية وأيضاً عملية التفكير والمهنة للمعماريين بشكل خاص" (Argan, 1962, P.242). وبرزت النمطية كمفهوم في منتصف القرن التاسع عشر، وحسب وجه نظر ديماورو De Mauro فإن بروز النمطية كان بسبب التأثير والإهتمام بالنماذج المختزلة (Abstract Models) في ذلك الوقت.

**المحور الثاني : النمطيات المعمارية :**

من الملاحظ ان أول إرتباط فعلي مُعروف بين نظرية النمط ونظرية المعنى لتشكيل سمة العصر هي نمطية الكلاسيك أو كما يسميها فيدلر بالنمطية الأولى والتي تستند إلى العلاقة بين النمط والطبيعة. فيذكر هيرمان wolfgang Herrmann بأن تفسير لوجيه لذلك المعنى كان عن

طريق الكوخ الريفي بدون أن يستخدم مفردة النمط بشكل صريح. وبالنسبة له فإن " الكوخ البدائي هو الإنموذج *model* الذي يُشتق منه الروعة والفخامة المعمارية" ( Herrmann,1962, p.43) بوصفه نمطاً أولياً (*Prototype*) فأسند جميع أفكاره للتشكيل المعماري إلى ذلك الكوخ الذي في منظوره يشير على العلاقة القوية بين العمارة والطبيعة، فيقول " في العمارة وفي جميع الفنون الأخرى، فإن مبادئها توجد في الطبيعة البسيطة، ...، مستنداً إلى المبادئ الأساسية لمحاكاة الطبيعة" (*Ibid: p.43*). فبذلك تكون عملية إستلهاهم المعرفة المعمارية (حسب وجهة النظر هذه) قد تمت من الطبيعة. فيما أصبح الكوخ الريفي هو التحول الذي صنعه الإنسان مع الغريزة لإنتاج المسكن بأبسط أشكاله. وبالْحَقِيقَةُ أن هذا ينشط المعرفة المسبقة للإنسان من خلال الطبيعة ولا يعني ذلك أن الطبيعة هي المصدر الأول للمعرفة.

فباتت عمارة الكلاسيك تستلهم خطوطها العريضة وحتى الدقيقة لرسم نمطيتها من خلال المماثلة والمحاكاة مع الطبيعة. ولكن مع دخول الحداثة والرغبة في التجديد التي رسمت ملامح نمطيتها أو كما يسميها فيدلر بالنمطية الثانية، والتي إشمطت على جوانب عديدة وواسعة منها التحول بالمنظور إلى التتميط وعليه فيكون "من الواجب على الإنموذج المعماري أن يوجد في عملية الإنتاج ذاتها" (*Nesbitt, 1996, p.260*). وقد ذكر لوكوربوزيه بأن هذا التأثير في الإنتاج المعماري كان "لإعطاء صورة لطبيعة أخرى، طبيعة الماكنة وعالمها الإصطناعي الإنتاجي" (*Vidler, 2000, p.291*). وبالنتيجة فإن التحول بمفهوم النمط مدعمٌ بالحالة الاقتصادية، التقنية، النقاء... الخ. قاد إلى فهم عام مفاده، كما قال فيدلر، "إن المباني ليست أكثر أو أقل من كونها مكائن بذاتها، تخدم وتلبي إحتياجات الإنسان طبقاً للجانب الاقتصادي". (*Ibid.: P.291*)

ويسبب ذلك الفهم العام فإن العمارة باتت في أحد جوانبها ممثلة بالماكنة ولم يعد متاحاً للمتلقين رؤية العناصر بتجرد عن المعرفة التقنية للماكنة؛ ويرجع السبب في ذلك إلى فكرة (سمة) البساطة والنقاء والتجريد الشكلي لآلة والذي طغى بشكل مباشر أو غير مباشر على السمة العامة للحداثة؛ فضلاً عن رفض التأريخ، والنظرة نحو الطوباوية عن طريق التجربة وإدخال مفهوم البناء الصحي والأخلاقي الجميل الذي هدفت الحداثة إلى تحقيقه بواسطة مفاهيمها وأدواتها.



## أ- نمطية الكلاسيك<sup>(أ)</sup>

### ١. الأصول الفكرية لمفهوم نمطية الكلاسيك

يشير مصطلح العمارة الكلاسيكية إلى طرز المباني التي طورها قدماء الإغريق والرومان. ولكن يمكن أن تُرجع جذور العمارة الكلاسيكية إلى مبانٍ ابتكرتها الحضارة الأخرية والرومانية. إذ تطورت النمطية الأولى على يد فلسفة العقلانيين<sup>(ب)</sup> في عصر التنوير (*Enlightenment*). وكما يقول الناقد والمؤرخ المعماري أنتوني فيدلر *Anthony Vidler*، "مثل نيوتن في العلوم، ومثل لوك في الفلسفة؛ فالمعمار في عصر التنوير (*Enlightenment*) نظر إلى المأوى الأولي على أساس انه نمط المسكن. وأول من جاء بذلك (ولكن دون استخدام مفردة النمط) مارك لوجيه *Marc-Antoine Laugier* في مقاله *sur l'architecture*، فيفترض لوجيه مفهوم لنمطية ذات قاعدة طبيعية للعمارة والموجودة في موديل الكوخ الريفى *primitive hut*. إذ يُمثل ذلك الكوخ مقياساً عقلانياً لدى لوجيه. ظهر كأصل لاغلب الأشكال في العمارة لذلك وعدّ إنموذجاً قياسيًّا لها". (*GÜNEY, 2007: P.6*)

وإن السبب وراء الجهود المبذولة للمنظرين في حقل العمارة من أمثال لوجيه ودكوبنسي لتعريف مبادئ العمارة في القرن الثامن عشر، كان جرّاء "القلق العام ضد الزيادات الشكلية المفرطة لذلك الوقت، والتي يمكن ملاحظتها في عمارة الباروك وعمارة الروكوكو؛ [أنظر الشكل (٢-١)]، والذي حدث بعد ترك الإنموذج *model* الكلاسيكي" (*Madrazo, 1995: p.172*). فكانت المقاومة في الحقيقة عامة وشاملة في منتصف القرن الثامن عشر عن طريق موقف عصر التنوير، فقد عدّ "التنوير مضاداً للباروك، سعى لإستبداله بالاقتصاد العقلاني بدلاً من الترف والمجد والإنفاق الذي صنع العجز الإقتصادي جرّاء توجه الباروك، والتأكيد على إقتصاد يرفض جعل المجتمع إستهلاكياً، انما يجعله منتجاً". (*Saisselin, 1992: P.66*) وكان موقف "التنوير (*Enlightenment*) ضد الميولات المناوئة للكلاسيك التي تنادي بإزالة رتبة الإنموذج *model* الكلاسيكي، ومثال على ذلك التزيينات غير اللائقة *improper ornaments* لعمارة الروكوكو". (*Kruft, 1994: p. 142*)

(أ) تبدأ الفترة الكلاسيكية من نهاية العمارة القوطية وعمارة الروكوكو في القرن الخامس عشر وحتى بداية الحداثة في نهاية القرن التاسع عشر.

(ب) العقلانية (*Rationalism*): مذهب فلسفي يبدى للعقل الأولوية في تحصيل المعرفة. وهو على النقيض من التجريبية التي تعدّ الحواس هي المصدر الأول للمعرفة. وتشير العقلانية إلى فلاسفة القرن السابع عشر الذين إعتدوا على ثنائية المادة والفكر. ومن أنصار العقلانية: رينيه ديكارت *René Descartes* لايبنتز *Leibniz* وسبينوزا *Baruch Spinoza*. (جدو، ١٩٩٣، ص : ٢٥).

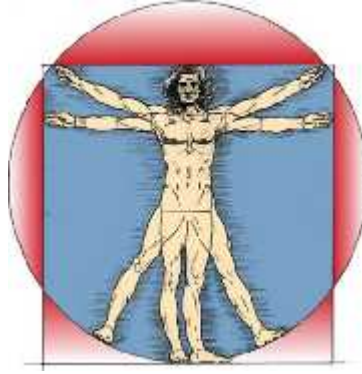


الشكل (٢-١) الإفراط في التشكيل في عمارة الرنوكو وعمارة الباروك. (أ) كاتدرائية أوتوبيرين. (ب) كاتدرائية سانتياكو كومبوستيلا (Cathedral of Santiago de Compostela). (وكيبديا، ص: بلا) (Abbey) <http://ar.wikipedia.org>

هذه المبادئ كان يجب عليها أن تغير الوضع وتستعيد مفهوم الكلاسيك بالرجوع إلى الأصول في العمارة والمفترض ان تكون (حسب الاعتقاد في ذلك الوقت) في الطبيعة *nature*. (Kruft, 1994: p.152) فأصبحت النمطية تتوجه نحو التزام الأنماط الطبيعية بوصفها مصدراً يتكامل مع العمارة.

## ٢. الطبيعة المدركة بصورة ملموسة ومحسوسة:

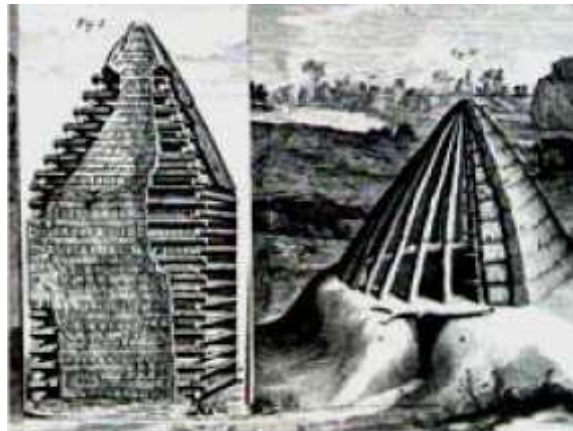
ان فكرة كون العمارة تقوم بأخذ الطبيعة كموديل *architecture took nature as a model* عن طريق المحاكاة في الحقيقة ليست بالجديدة. إذ يمكن أن تستخدم المحاكاة لإعطاء تفسيرات عن كيفية حدوث بعض العمليات في العمارة، فكان فيتروفوس يهتم بصورة رئيسية بجسم الإنسان (الشكل ٢-٢)، ويات يرى العمارة بتناسباتها كنسق من النظم الطبيعية، إذ قدم العمارة على هذا الاساس كنظام طبيعي؛ مستندة إلى النسبة الذهبية التي تستظل خلف تناسبات الطبيعة في كل مكان.



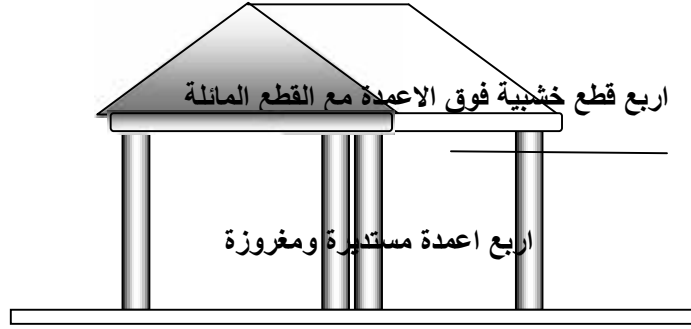
الشكل (٢-٢) الفيتروفيان *Vitruvian* يظهر التناسبات الإنسانية التي جاء بها فيتروفوس. (Ching, 1979, P.272)

فوصف الفكرة التي يقدمها لوجيه محاولةً منه لتقديم نمط طبيعي (*Natural type*) للكوخ الريفي بالاعتماد على مخيلته في الطبيعة فيرى لوجيه ان الكوخ البدائي *hut* يحتوي على "العمود، المدماك العلوي والقوصرة *column, entablature and pediment* كعناصر رئيسية لأي مبنى" (Laugier, 1977, p.9). لذلك فالعمل بالنسبة له يكون أقرب للكمال كلما استخدمت هذه الاجزاء سويةً بصورة مناسبة.

يذكر مارك لوجيه اختلاف تفسير الكوخ الريفي البدائي عن باقي المفاهيم الأخرى والمفترضة منذ عصر فيتروفوس. في ان "فكرة الكوخ الريفي البدائي بنظرة عامة كانت تعد مجرد بداية للعمارة." (Kruft, 1994: p. 152) والذي يختلف بشكل تام عن البيت البدائي لكلاو بيراولت وعن البيت البدائي لفريجيانس (أنظر إلى الشكل (٢-٣)) اللذين يبدوان من صنع الإنسان ولا يُعدان المصدر الالهامي الطبيعي للعمارة؛ كما يعتقد لوجيه في الصورة الخيالية التي رسمها للكوخ الريفي *hut*. أنظر إلى الشكل (٢-٤)



الشكل (٣-٢) كلاو بيراولت، البيت البدائي في كولجيانز *Colchians* على اليسار البيت البدائي لفريجيانس *Phrygians*. (Vidler, 1987, P.41)



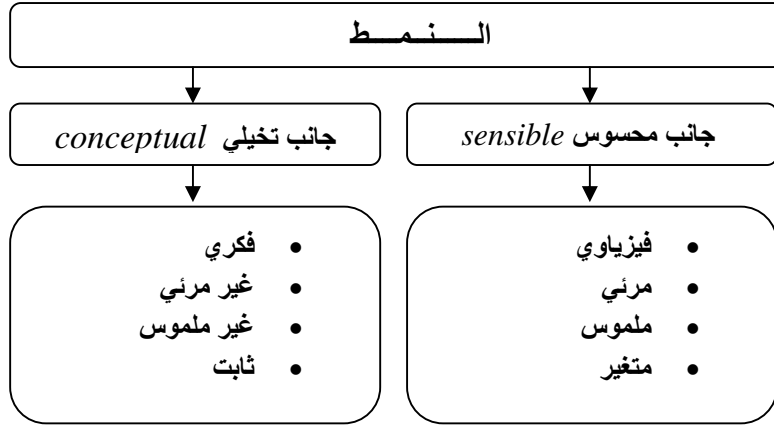
الشكل (٢-٤) مخطط يوضح اصل العمارة من وجهة نظر لوجيه - اعداد الباحث -

مع ذلك فالكوخ الريفي البدائي بالنسبة لمارك لوجيه "أصبح أداة قياس لكل العمارة" (Kruft, 1994, p.152)، في حدود وصفها للأجزاء الرئيسية، فضلاً عن الأسس الطبيعية والعقلانية والأسس الوظيفية لإكمال العمارة. والواضح من هذه النقطة، إستناداً إلى الكوخ البدائي، بأن هناك أجزاء غير الأساسية مثل الجدار الذي يعمل كقاطع و كذلك الأروقة والالذين هما ليسا من العناصر الإنشائية للكوخ الريفي.

فضلاً عن أنه لم يفسر العناصر الأخرى التي يتكون منها الكوخ كالأبواب والشبابيك والقواطع ولا حتى التسقيف فإنه يعدّ ذلك مجرد محاولة لتفسير فكرة النمط الطبيعي وليس إنقلاباً بالفكر حيث يناقش ذلك هيرمان Wolfgang Hermann بأن الكوخ الريفي لمارك لوجيه ليس بالمثل الغريب أو عاملاً للثورة النظرية في العمارة ولكنه مبدأ كبير في إستنباط القوانين غير القابلة للتغيير". (Herrmann, 1962: p.48) ولكن مبدأ إستلهام الأنماط الطبيعية هو المهم وعلى الرغم من كون إنموذج لوجيه ليس نمطاً طبيعياً حقيقياً.

وهذا ما حاول لوجيه شرحه ففي مجمل مفهومه عن الكوخ الريفي primitive hut والتي يمكن ان تُرى من جانبين: الأول محسوس sensible بشكل فيزيائي والآخر بشكل تخيلي conceptual في الادراك الحسي أو الفكري. (Madrazo, 1995: p.171) ويسميتها لياندرو مادرازو (١) Leandro Madrazo بالطبيعة المزدوجة double nature للنمط. فيثبت أن مفهوم مارك لوجيه عن الكوخ الريفي يُرى من خلال مفهوم الادراك الشكلي (Ibid.: p.4-5) الذي بدأت مناقشته في الحقل المعرفي في النصف الثاني للقرن السابع عشر، إذ أصبح الكوخ الريفي حالة يمكن ان "يُفهم بأنه فكرة تمكن المعمار ان يختزل من مجال الأشكال المحسوسة. ومن هذا فالبناء المدرك يؤخذ بنظر الإعتبار أكثر من نظيره المحسوس". (Ibid.: p.171) ينظر الشكل (٢-٥) أدناه.

(أ) في إطروحته الموسومة مفهوم النمط في العمارة The Concept of Type in Architecture.



الشكل (٢-٥) يبين الطبيعة المزدوجة للنمط وصفاتها -إعداد الباحث-

لذلك فإن مفهوم لوجيه عن الكوخ الريفي *primitive hut* يتعلق بموضوع "الإدراك" *'perception'* في أسلوب الإستعارة كونه التمثيل الفيزياوي الأولي للنمط (أي إنه نمط أولي) وبالنهاية فمن الواجب إعتقاد "الفكرة كشيء مُدرك في العقل من خلال التعبيرات المستلهمة من عالم الخبرة *experance*". (Madrazo, 1995: p.173) ويناقش مادرازو *Madrazo* من وجهة نظره ان النمط الأولي (*Prototype*) هو منشأ مدرك. فجانبا منه محسوس بصرياً *perceptual construct* والآخر مدرك عقلياً، والمتمثل بفكرة أو مفهوم الكوخ الريفي *primitive hut*.

يرى بعض النقاد أن الاجزاء التي تكوّن النمط الأولي (*Prototype*) المتمثل بالكوخ الريفي هي اجزاء ملموسة وبتجميعها يتكوّن الاساس الفيزياوي للعمارة الكلاسيكية ومن أمثلتهم وولف غانغ *Wolfgang Hermann* الذي يترجم نظرية لوجيه في قوله: "يختلف كل الكُتاب السابقين فهو يترجم مبدأ الكلاسيكية المتفاعلة المتوازنة على مستوى الكل والاجزاء في الاحساس الملموس بمطلبه عن المنشأ الحقيقي للمبنى الذي يجب ان يشكل بواسطة عناصر تعدّ حتى ذلك الحين تزييناً". (Herrmann, 1962, P.50)

وهناك ايضاً نقاد اخرون يرون ان النمط الأولي (*Prototype*) ليس ملموساً ولكنه منشأ تخيلي *conceptual construct* كأنه فكرة ومن امثالهم جون سومرسون *John Summerson*؛ فكتب عن التمثيل الفيزياوي الأولي للنمط بأنه " تصور إنشائي يتكون من أعمدة منتصبة، عوارض متشابكة وسقف مائل إلى الجانبين ... وهذا معروف، وكانت الصورة في نهاية

المطاف عن الحقيقة المعمارية" (Summerson, 1980,p.36) ومن أمثلتهم أيضاً جوزيف ريكويرت Joseph Rykwert الذي يذكر إن النمط الأولي (Prototype) "هو مفهوم بدائي، فهو يظهر براهين أولية والتي تصنعها بين الانتقاد والادراك". (Rykwert, 1981: P.175).

### ٣. المحاكاة والمماثلة

إن مفهوم المحاكاة لدى دكوينسي هو الجزء الأهم الذي فيه يتشكل النمط في حالته الواقعية. إذ يفصح عن هذا المفهوم في مقاله "في المحاكاة" (On *essay L'Imitation* (Madrazo, 1995, P.185) Imitation). فيميز المحاكاة إلى نوعين مختلفين: حقيقي وآخر خيالي *real and illusory* ولكن يصبح مفهومه العام لتفسير فكرة النمط في الفرق بين النسخ والمحاكاة. فيذكر مادرازو Madrazo بالنسبة إلى دكوينسي ان "المحاكاة تنقل التكرار لفكرة عنصر لعنصر آخر والتي تصبح كصورة. النسخ في كفة وفي الأخرى تكرر عنصر محدد بدون الحاجة إلى فهم فكرته. كان دكوينسي يرى دوماً أن النسخ يعني الإنتقاص" (Madrazo, 1995, P.185). ولهذا السبب فإنه يوضح مفهومه بشكل أوضح من مارك لوجيه. مثلاً، فالغموض بين المفهوم الفيزياوي *physical construct* (حقيقة الطبيعة) والمفهوم التخيلي *conceptual construct* (الفكرة التي في ذهن الناظر) للكوخ الريفى تُركت كسؤال فيما اذا كان الكوخ الريفى للنسخ ام للمحاكاة؟" (Ibid, P.185).

والمحاكاة كما يقترحها دكوينسي هي نقطة البداية المشتركة لاي عملية للإنتاج الفني. فبالنسبة له فإن "المحاكاة لا تعني "النسخ" وإنما "الإظهار" لقوانين الطبيعة. والمحاكاة هي قاعدة الإختراع عن طريق وصف الترابطات الجديدة للعناصر الموجودة من خلال إظهار مبادئ وخصائص الطبيعة". (GÜNEY, 2007,P.6) وبعبارة أخرى فالمحاكاة هي عملية خلاقة تظهر عناصر الطبيعة بصورة اصطناعية. وأما الإختراع في العمارة فيعني تركيب المبادئ الشكلية والوظيفية والبيئية في الطبيعة من خلال التأليف الأصلي والخيالي وبهذا يمكن تكوين البيوت والمعابد والمدن.

ويمكن الإختلاف لدى دكوينسي في سؤاله : "فيما اذا كانت الطبيعة *nature* التي من المفترض أن العمارة تحاكيها تشير إلى عالم الأشياء الفيزياوية، أو الأفكار التي في أذهان البشر؟" فيجيب بقوله: الطبيعة كانت كلاهما" (Forty, 2000: p.224).

ويعزز موقفه إذ يقول: "من الضروري أخذ مفردة الطبيعة هنا في معناها الأوسع، في إمتلاكها الجانب الفيزياوي (الكيان الفيزياوي) والمجال الأخلاقي والثقافي.. الخ، وليس من الضروري أن يطلق على فن أنه محاكاة *imitation* في كون موديله يستند إلى الظاهر أو أسلوب واضح من مواد الطبيعة. هذا النوع من الإنموج *model* يتناسب مع نوعين من الفن (الرسم والنحت) الذي يشير إلى ذاته للعين عن طريق محاكاة للأجسام والالوان... لذلك فيصبح مفهوماً أن الطبيعة هي موديل للفن الجميل، ومن الضروري الأحتراس من فكرة تقييد الطبيعة بما يقع في نطاقها من الظاهر أو المادة، أي بأختصار في المجال الذي يقع ضمن المحسوس. الطبيعة موجودة بقدرما تستكشفها العين.. ولاجل عمل المحاكاة لا يستلزم بالضرورة عمل مماثلة للشيء. ويمكن للفرد عمل محاكاة للعمل الذي يمكن ان يحاكي الطبيعة وأن يعمل شيئاً مختلفاً عما تظهر به الطبيعة ولكن بالكيفية ذاتها، وبذلك أمكن للفرد ان يحاكي فعل الطبيعة". (Ibid, P.224)

وعلاوة على ذلك، فمحاكاة دكوينسي يجب ان تستجيب لمبادئ الطبيعة *nature* في النظم والمجانسة. لذلك، فهو يعتقد ان دراسة الطبيعة سوف تظهر الطريق للمعمار بكيفية محاكاتها في "النظام الذي تطوره الطبيعة بكل عملها". (Ibid, P.226)

فكتب ما نصه : " إن المحاكاة بصورة عامة للطبيعة في مبادئ نظمها، من التجانس نسبة إلى الرغبات في أحاسيسنا والإدراكات في الفهم أعطت [العمارة] روحاً، وخلقت فناً غير ناسخ، ولا محاكياً بل إحياء الطبيعة ذاتها... فنلاحظ ان الطبيعة توفر المماثلات (للعماره) على جميع الاصعدة. فتحاكي موديلها أقل من مشابهة نفسها إليها، فلا تخلق كما تشاهد، ولكن تماثل طريقته في الخلق؛ ...، فموديلها الذي أصبح نظاماً من الطبيعة موجوداً في كل مكان بدون أن يكون مرئياً أينما كان". (Ibid, P.226)

إن المراد في مقولة دكوينسي في مقالته: موديلها أصبح نظاماً من الطبيعة الموجود في كل مكان بدون ان يكون مرئياً أينما كان هو ملاحظة النمط الطبيعي *natural type* المتجسد فيها أي أخذ نمطها الملاحظ في كل مكان ولكنه غير مرئي وتلك من صفات النمط. وكان ذلك مقصد مادرازو في تعقيبه على الحالة التخيلية في الكوخ الريفي المذكور آنفاً. وبالنظر نسبة إلى هذا الإعتبار، فالكوخ الريفي البدائي لمارك لوجيه ذكر سابقاً أن له طبيعة مزدوجة *double-nature*، تحوّل المفهوم المرئي إلى الحالة غير المرئية للنمط.

#### ٤. ميزات وخصائص نمطية الكلاسيك

أرتبطت نمطية الكلاسيك برمزية وبمعانٍ معينة؛ فأصبغتها على الأنماط المُستخدمة في تلك المدّة (ولكن بصورة مؤقتة) والتي تختلف بطبيعة الحال (إستناداً إلى تعريف النمط) عن رمزيتها اللاحقة؛ إذ يمكن إيجاز تلك الميزات بما يأتي:

(أ) تتأتى الطوباوية الكلاسيكية من خلال صورتها للعمارة التي " تتكون من عناصر ذات طبيعة معمارية صريحة: الأعمدة ذات القواعد والتيجان، والمدماك العلوي *entablature* والقوصرة *Pediment*، فهذا التقليد يُشكّل عبارة *Syntax* تحكم تركيب العناصر مع بعضها، وفي نظرية النمطية *Theory of Typology*...، شكّلت هذه العبارة، المُكوّنة من عناصر معمارية، هيكلًا وجوهر نمط المبنى". (العنزي، ١٩٩٧، ص ٨). ومن جرّاء هذا التشكّل والتركيّب وإرتباط النمط بالوظيفة مما أعطى إنعكاساً لهيكل الطبيعة. فالطوباوية التي دعت إليها النمطية الكلاسيكية تأتي بموجب إعتمادها على الطبيعة.

(ب) إستخدام وإعتماذ المعالجات الفنية التقليدية والتي هي الصفة السائدة لنمطية الكلاسيك؛ مثل التناظر؛ التكرار؛ التناغم؛ والنهايات الجملونية، وإعتماذ النسب الذهبية، وإعتماذ الإنموزج الإغريقي أو الروماني بشكل عام. إذ " عدُّ العمود الدوري (*Doric*) يمثّل نسب رجل وقوته وتناسقه (ذكر قوي البنية)، وأن الأيوني (*Ionic*) بالنسبة إليه هو نحول الأنثى والكورينثي (*Corinthian*) قد يبدو أنه يحاكي شكل الفتاة النحيلة. والكورينثي لا يختلف عن الأيوني كثيراً". (سمرصن، ص ١٤)

(ج) الإهتمام بالتفاصيل والتي كانت صفة ملازمة لنمطية الكلاسيك بشكل عام.

(د) الإيمان المُطلق بضرورة الإفادة من الطبيعة قدر الإمكان بوصفها المنهل والمُلهم الأساس للعمارة.

(هـ) إن المدّة الزمنية الطويلة نسبياً التي يستغرق فيها إنشاء قصر أو مبنى مُعيّن (يصل أحياناً إلى جيلين أو ثلاثة)؛ تجعل تلك الأشكال والأنماط المستخدمة في تلك المباني جرّاء إعتياد النظر إليها والتعامل معها تُرحّل إلى ذاكرة الشعوب؛ مما يجعلها أشكالاً وأنماطاً علياً وطبيعة بشرية؛ إذ أضحى إسلوب الكلاسيك هو الإسلوب التقليدي.



## ب- نمطية الحداثة

## ١. الأصول الفكرية لمفهوم نمطية الحداثة

إعتمدت النظرية النمطية في عصر الكلاسيك على اعتماد الطبيعة كمحتوى فكري لتطوير العمارة وجعلها أكثر تقدماً من خلال البحث واكتشاف أنماط طبيعية؛ بينما تحولت بعد عصر الحداثة إلى النظرية النمطية الحداثوية *modernist type theory* والتي تستخدم القوانين العلمية والتقنية كمحتوى فكري يتكامل مع العمارة لتحقيق غايتها ولمختلف الطبقات الاجتماعية؛ لتحقيق مبدأ الطوباوية المنشود؛ إذ أصبح النمط الحداثوي يُشتق من الاحتياجات العلمية لحياة الإنسان. وان احد جوانب تلك النظرية هو "التأثر بالطبيعة الجديدة للآلة، والتي ظهرت في الثورة الصناعية الثانية (Vidler, 2000, P.291)، فهي "ليست فناً تقليدياً، إنها فن التحديث والابتعاد الصارم عن الواقع، انها الفن الذي يرمي إلى التجديد والاكتمال، وصنع حياة جديدة تتجاوز المكان والزمان والواقع الملموس". (حمد، ١٩٩٠، ص ٩١). إذ بدأ تاريخ الثورة الصناعية الثانية<sup>(١)</sup> في منتصف القرن التاسع عشر في ظل تغيرات سريعة على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي، ومن ثم إمتد لجميع المجالات. خاصةً في دول أوروبا أمثال المانيا وإنكلترا وفرنسا فيما يخص جانب التغيرات التقنية لعمليات إنتاج حديد الفولاذ والنشاطات الصناعية الأخرى. فضلاً عن التطورات في ميدان الكهرباء ومحركات نقل الطاقة التي لم تقتصر على المصانع بل إنتقلت إلى نطاقٍ أوسع، وبالنتيجة فأن استخدام الآلات توسع بشكل كبير وفي كل المجالات في معامل الغزل والنسيج والمخابز ومراكز الصناعة الغذائية الأخرى، وهذا مؤشر على ان الماكنة أصبحت عنصراً من الحياة الاجتماعية. "وأصبحت التحولات التقنية فعليا على مستوى العالم عن طريق المجتمعات الصناعية التي غيرت جميع مؤشرات الحياة الاجتماعية بفضل عملية الإنتاج". (Encyclopædia Britannica, 2006) إذ تأثرت سمة العصر في المدّة من منتصف القرن التاسع عشر ولغاية القرن العشرين بالماكنة ونظرتها الجمالية أو يمكن القول بالعلم والتقنية. (Adam, 1989, P.IX)

(١) بدأت الثورة الصناعية الثانية عند خمسينيات القرن التاسع عشر؛ وتتجلى الثورة الصناعية الثانية في إدخال الآلات والآلية إلى الوحدات الإنتاجية، وبالتالي توسّط الآلة بين العامل وموضوع العمل وتزايد العمليات المنجزة بمساعدة الآلات.

والحادثة قبل كل شيء وجهة نظر جاءت جديدة، تهدف إلى تغيير المجتمع وتحطيم الأطر التقليدية التي تحدّه بالذوق، والادراك والتكوين الاجتماعي، اي تجاوز كل ماهو تقليدي أو مُتفق عليه. (حمد، ١٩٩٠، ص ٩١). ويقع خلف مصطلح الحداثة ثلاثة محاور وهي، المحور الزمني واللغوي، والمحور العلمي، والمحور الفلسفي، ومن الزاوية اللغوية فإن الحداثة تشير للمفهوم الزمني فيها بمعنى ماهو جديد، في مقابل ماهو قديم، وهي بذلك المفهوم تعطي معنى المعاصرة، على أن اللغة قد تؤشر معاني أخرى في هذه الكلمة، فهي قد تعطي أحياناً معنى الابتداء وعدم الإكتمال بشكل نهائي فنقول على سبيل المثال هذه التجربة حديثة أي أنها جديدة.

فيما يشير المفهوم العلمي للحداثة إلى ماهو أعمق من مسألة الزمن، فالحداثة في المفهوم العلمي تعني الإبداع والتقنية والتطور. واما المفهوم الفلسفي للحداثة فهو المواجهة الفعلية لايديولوجيا الإرتكاس والتأكيد على التجديد أو التحديث؛ ويمكن تعريف الحداثة بأنها "ليست فناً تقليدياً : أنها فن التحديث، والابتعاد الصارم عن الواقع، انها الفن الذي يرمي إلى التجديد والاكتمال وصنع حياة جديدة تتجاوز المكان والزمان والواقع الملموس" (حمد، ١٩٩٠، ص ٩١). فالتجديد أو التحديث "هو قبل كل شيء عملية أو مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور - في مجتمع ما- قوى الإنتاج وتُعبئُ الموارد والثروات وتنمي إنتاجية العمل وتمركز السلط الاجتماعية والسياسية داخل أجهزة محكمة وتحرر في الآن نفسه تقاليد الممارسة السياسية من أجل المشاركة في الحياة العامة وتؤنس القيم والقوانين والنواميس لتجعلها علمانية صرفة فلا تخضع لأية عقيدة ولأي موقف أيديولوجي معين." (التركي، ١٩٩٢، ص ٩). ولكن يُعتقد ان الفن الحداثي، في أغلب إستعماله النقدي، هو ما سماه روزنبرغ (تقليد الجديد). فهو تجريبي ومعتدٌ من حيث الشكل ويميل للحذف ويحتوي على عناصر خلاقه وغير خلاقه كما أنه يميل إلى ربط مفاهيم تحرر الفنان من الواقعية والمادية والنوع والشكل التقليديين بمفاهيم سفر الرؤيا الثقافية والكوارث...". (تشايلدز، ٢٠١٠، ص ١٠)

وقد تفرعت الحداثة منذ نشأتها إلى مجموعة كبيرة من الحركات الفنية والمعمارية؛ ففي مجال العمارة " ظهرت (التعبيرية، ومدرسة الباوهاوس في المانيا، والعضوية في أميركا، والإنشائية في روسيا، وغيرها من الحركات)؛ وعلى الرغم من كثرة الحركات إلا أنها متداخلة ومترابطة مع بعضها". (أحمد، ١٩٩٠، ص ٩٢).

يشير مصطلح نمطية الحداثة إلى الانتقال إلى طور جديد، ويجاوز ما أطلقنا عليه اسم نمطية الكلاسيك *Classical Typology*. فالحداثة *Modernism* تشير إلى تلك النزعة الفردية، وبدايات الرأسمالية، والنظام الصناعي البيروقراطي.

هؤلاء الفنانون<sup>(1)</sup> المبدعون وحركة الحداثة يعكسون تغييرات في الفنون التعبيرية، وفاقاً لرأي مايك فيذرستون *Mike Featherstone* إذ يقول:

"إن السمات الرئيسية للحداثة يمكن تلخيصها على النحو التالي: الوعي الذاتي الجمالي والتأملي، حيث رفض البنية السردية من أجل التنسيق *Montage*؛ لاكتشاف المفارقة والغموض، والطبيعة غير المحددة ومفتوحة النهاية للواقع، وكذلك رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، والمجردة من الصفات الإنسانية" (*Featherstone, 1988, P.202*).

فتعتمد نظرية النمط الحداثوية *modernist type theory* على تغيير البنية الاجتماعية والحاجة للبناء والإنتاج بعد الحرب. ركزت نظرية النمط *type theory* هذه على عملية الإنتاج *mass production* نفسها لأيجاد الصورة الجديدة للتصميم المعماري. ان عملية اعادة الاعمار التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية في المانيا والتي إنبتقت منها افكار الحداثة، والتي كانت تعتمد على التقييس *standardization* والتتميط *typification*. حيث عدوا إن واجب العمارة الاجتماعي هو توفير بيئة سكنية نظيفة وصحية للسكان ولمختلف الطبقات الاجتماعية. وأصبح توجه الحداثة عن طريق المفاهيم الجديدة مثل الفضاءات النظيفة الخالية من الغبار المليئة بضوء الشمس. (*GÜNEY, 2007, P.8*)

وقد "أُستُخدمت المماثلة الميكانيكية في محاولةٍ لحل المشاكل المعمارية". (*Collins, 1965, P.159*) وكان هذا طريقاً جديداً لتوضيح المبادئ المعمارية عن طريق المماثلة بين المباني والالات. وسمى الناقد أنتوني فيدلر هذه المدّة بالنمطية الثانية، إذ تم التحول بالإحساس إلى "إنتاج المكائن باستخدام المكائن. وكان تأثير هذا التحول للإنتاج في إعطاء صورة لطبيعة

(أ) في مجال الفنون والثقافة، "ارتبطت الحداثة بكتابات الكتاب الحداثيين مثل توماس مان *Thomas Mann* جيمس جويس *James Joyce* ت. إس. إليوت *T.S. Eliot* ولويجي برانديلو *Prandello Luigi* وفرانز كافكا *Franz Kafka* ومارسيل بروسست *Marcel Prouvst* وروبرت ميوسل *Robert Musil* ووليم فوكنرو *William Faulkner*" (*Bertens & Fokkema, P.23*). وكان طابعها العام هو التجديد.

أخرى ألا وهي طبيعة الماكنة وعالمها الإنتاجي الصناعي" (Vidler, 2000, 290). لذلك أصبحت العلاقة بين العمود والبيت والمدينة في العمارة الآن عبارة عن مقارنة مع إنتاج الآلات المتطورة والمعقدة إلى أصغر معداتها.

وعلاوة على ذلك في ظل التعبير عن عصر الآلة، تطور مفهوم النمط وتم إعادة تعريفه في حالة النظام المعماري بفضل حقائق مثل الإقتصاد والتطور التقني والصفاء والبساطة. ويؤكد أنتوني فيدلر هذا التغيير بوجهة النظر المعمارية بقوله: " المباني ليست أقل ولا أكثر من الماكنة. تخدم وتتشكل حسب الإحتياجات الإنسانية ووفقاً للمعايير الإقتصادية". (Ibid., 291) وهذا الشعور غطى الازدهان في تلك المدة جراً تغير قواعد الفهم أو بالأحرى أصبح كل شيء فيه تجديداً لمحاولة الاستجابة لضروريات العصر.

## ٢. أسباب إنبثاق نمطية الحداثة

أقرّ العديد من المنظرين والنقاد في العمارة وحتى خارجها بالصعوبة في تحديد تأريخ نشوء الحداثة ومكانها على وجه الدقة؛ ولكن يتفق العديد من المنظرين على أن نشوؤها وتطورها وإنبثاقها جاء في القرن التاسع عشر. ويمكن تمييز وإيجاز أهم الأسباب التي برزت وإنبثقت لإجلها نمطية الحداثة كحالة نظام معماري جديد، وكما يأتي:

(أ) التطور الصناعي الكبير، الذي أعطى إمكانات مضافة جديدة في الأساليب البنائية وكذلك في قواعد وعملية البناء ذاتها. إلى جانب أن تفاصيل المنتجات الصناعية وبساطتها؛ وتكرار هذه البساطة بشكل عام إنعكس بدوره على المعمار بضرورة إيجاد لغة مبسطة وأنماط بسيطة يتعامل من خلالها مع أسلوب البناء وكذلك المبنى وعناصره. والرغبة في الإبتعاد عن المبادئ الكلاسيكية وتعقيدها وزخارفها. وفي هذا المجال يقول المعمار النمساوي أدولف لوس (١٨٧٠-١٩٣٣): " لا بد من الإبتعاد عن إستخدام الزخارف مدة خمسين عاماً كمرحلة إنتقالية بين القديم والحديث". (أحمد، ١٩٩٠، ص ٩٣).

(ب) ظهور أبنية ومنشآت ذات وظائف مختلفة لم تكن معروفة من قبل مثل (المصانع، المخازن، المعارض، المتاحف، ودور السينما)؛ ومن المنطقي جداً تأثير هذه الوظائف لإنبثاق أنماط جديدة أخذت طابع البساطة. واحتاجت تلك الوظائف إلى أساليب ومعالجات وطرق إنشائية جديدة؛

والقصر البلوري (*Crystal Palace*) ١٨٥١م يعد سابقة معمارية في هذا المجال، إذ صُمم على وفق معالجات وطروحات الحداثة.

(ج) ظهور مواد إنشائية جديدة تلبية للحاجة الملحة لظهور الأبنية الجديدة؛ فظهرت مواد مثل الحديد، الكونكريت المسلح، والزجاج. وبحكم تباين خواص هذه المواد؛ أدى إلى حدوث ميزات جديدة في المعالجات الإنشائية كونها لم تكن تُستخدم من قبل؛ مما جعل المعماري يطوعها حسب المعاني المنبثقة في ذلك العصر وإيجاد لغة معمارية مستحدثة تتناسب مع هذه المواد الجديدة.

### ٣. التطور التقني وتأثيره في فلسفة العصر

تأثر تطور العمارة في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي بقدر كبير بالنمو الصناعي السريع. إذ وجدت الثورة الصناعية حاجة ملحة لتصميم أنواع جديدة من المباني وابتكار طرق جديدة لتقنيات التشييد.

يوضح فرامبتون *Kenneth Frampton* في كتابه عمارة الحداثة : تأريخ نقدي *Modern Architecture: a critical history* ، أن " الثورة التقنية في تلك المدة بدأت فعلياً في الربع الأخير من القرن الثامن عشر مع التحولات التي تدور حول محور الطاقة البخارية والهيكل الحديدي". (*Frampton, 1980, P.29*) وفي القرن التاسع عشر ومع بدأ التحولات التقنية على نطاق واسع في كل مكان أصبحت العمارة عنصراً تكاملياً مع العناصر الحديدية والفولاذية والتي أدخلت في عمارة الكلاسيكية الجديدة *Neo-Classical* (*Ibid., P.30*). وفي الوقت نفسه أحيأ عدد من المعماريين طرزاً *Styles* مختلفة من الماضي. وأهم الطرز التي بُعثت من جديد الطراز الإغريقي والطراز الغوطي. كما جمع بعض المعماريين طرازين أو أكثر في تصميم واحد. ووصولاً إلى منتصف القرن إنتشرت الثورة التقنية وظهرت في إنشاء الجسور وخطوط سكك الحديد. (*Ibid., P.30*) حيث ظهرت مراكز المدن التجارية والإقتصادية في مظهر جديد، من خلال ظهور "الأعمدة الحديدية وخطوط سكك الحديد؛ فضلاً عن الموديولار *modular* الزجاجي إذ تكوّن بذلك المقياس التقني *standard technique* لحركة البناء السريعة (البناء مسبق الصنع *prefabrication*)" (*Ibid, P.33*). وأعطت عملية التصنيع المسبق إمكانية للدول الصناعية الوصول لمرحلة من السرعة في نقل المنشآت الحديدية إلى مسافات كبيرة جداً في جميع أنحاء العالم. (*Ibid, P.33*) وبهذا فالتحول التقني كان بداية التأثير والتغيير والذي لم يقتصر على مجال العمارة فقط؛ ولكن في جميع المجالات الحياتية.

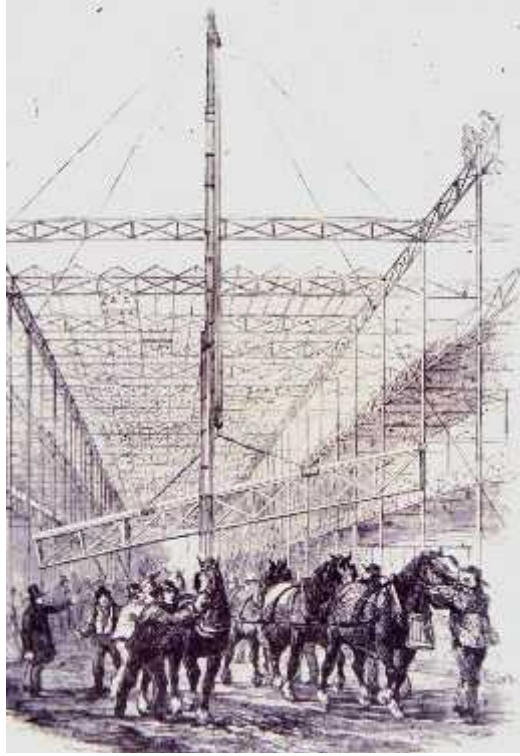
وإن " أفضل مثال معروف أدت إليه الثورة الصناعية في قيام المعرض الكبير الأول *Great Exhibition* للتجارة والصناعة في لندن عام ١٨٥١م. وقد أقيم المعرض في مبنى كريستال بالاس (القصر البلوري *Crystal Palace*) (١٨٥٠ - ١٨٥١م)، الشكل (٦-٢) إذ إستخدم الزجاج والحديد في المبنى. و صمم هذا المعرض السير جوزيف باكستون *Joseph Paxton*؛ المهندس والمؤرخ الثقافي، وغطى المبنى حوالي ٨ هكتارات، وكان تحولاً كبيراً في شكل فن العمارة، وبدا مثل بيت زجاجي *greenhouse* ضخمة". (Curtis, 1996, P.36) كما يُعد القصر البلوري *Crystal Palace* أول وأهم مبنى ذا إنشآت مسبقة الصنع بهذا الحجم والنوع، إذ صُنعت الأجزاء في مصنع ثم جُمعت وركّبت في موقع المعرض. الشكل (٧-٢)



الشكل (٧-٢) صورة في اثناء تشييد القصر البلوري  
(Curtis, 1996, P.37)

الشكل (٦-٢) الواجهة الامامية للقصر البلوري  
(Curtis, 1996, P.37)

كانت عملية البناء في القصر البلوري مثالاً للمرونة في إنشائه بإستعمال أجزاء موديولار. الشكل (٨-٢) ويرى فرامبتون *Kenneth Frampton* بنظرة شاملة أن " إدراكه؛ يحتاج إلى أربعة شهور على الأقل، على أبسط تقدير في طريقة إنتاجه ونظامه التجميعي". (Frampton, 1980, P.34) ومهما يكن فقد اختلفت الآراء حوله فقد كان بالنسبة "للعقلانيين كعمارة جديدة" ولكن كان بالنسبة للآخرين (تجسيداً قاسٍ لموت المهنة). وعلى الرغم من هذا الاختلاف في التمثيل لهذه المدّة من خلال القصر البلوري؛ فلا شك انه منتج " بُني وفقاً لطريقة تسلسلية في الإنتاج " (Curtis, 1996, P.37) .

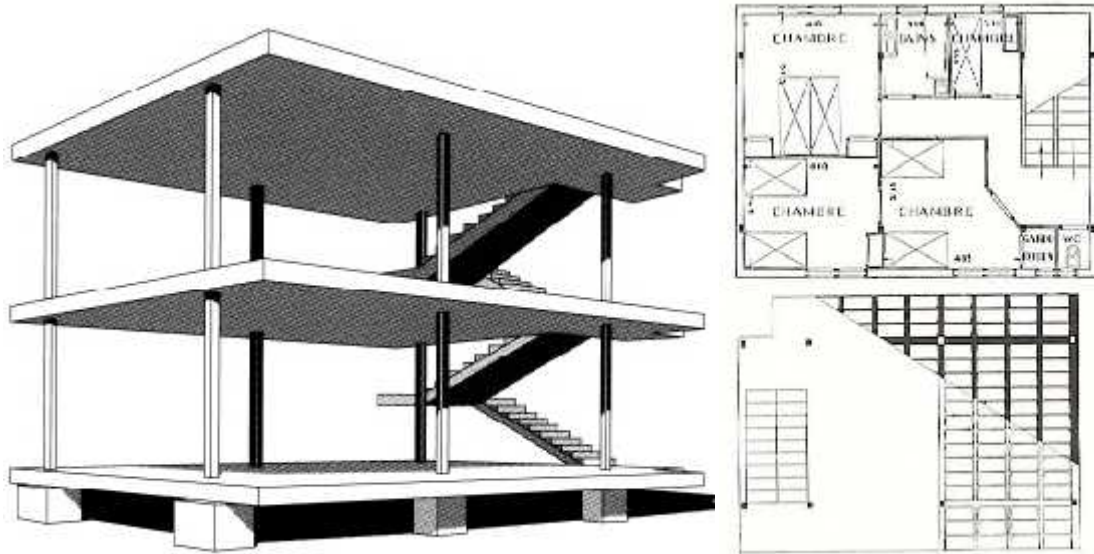


الشكل (٢-٨) أعمال تركيب العناصر القياسية الموديولار للمنشأ. (Frampton, 1980, P.48)

"بعد تحقيق المعيار التقني والملموس في القصر البلوري *Crystal Palace* والمعارض الأخرى، وخطوط سكك الحديد والجسور والمحطات؛ حصل تطور بخاصة في فرنسا. ففي باريس أُقيم معرض الماكينة *Galerie des Machines* في المعرض الوطني عام ١٨٨٩م ونجد أيضاً برج إيفل *Eiffel Tower* على سبيل المثال (تم إستيعابة فيما بعد على أنه) يمثل تقليداً جمالياً بلور الطاقة التكنولوجية كأداة للتطور الوطني *the technological power as an instrument of national progress*" (Curtis, 1996, P.38) فكان إستحصال النمطية الجديدة عن طريق تلك الأنظمة المعمارية الجديدة، ففكرة (التطور الوطني) لم تكن موجودة تماماً في النمطية السابقة. ففي الحداثة ونمطيتها الجديدة؛ برزت فكرة بناء كل الوطن أو كل البلاد، لذلك إحتاجوا إلى وسائل لاكلاسيكية. وحيث أن الكلاسيكية إرتبطت بالجمال والإهتمام بالتفاصيل، أضحي من الصعب أن توافق التقاليد الجمالية الكلاسيكية على المنهج الجمالي الجديد للحداثة كون أن طابعها العام هو البساطة والتجريد المُستتبط من عملية التصنيع والتطور التقني للماكينة. فتنظر الحداثة إلى قيود التقاليد الجمالية الكلاسيكية على أنها عائقٌ أمام أفكارها وأفكار "التطور الوطني" على سبيل المثال.

إن إستعمال المواد الإنشائية مثل الحديد والزلجاج والكونكريت كان جانباً مؤثراً آخر في تطوير المباني وإنشائها في تلك المدة والمعروفة منذ الربع الاخير من القرن الثامن عشر؛ لقد كان الإستعمال الأولي للاسمنت نتيجة للمادة الجديدة التي جاء بها فرانسوز كويجنيت *François Coignet* عام ١٨٦١م... فعمل تقنية لتطوير قوة الكونكريت مع مشبك حديدي سمي بالكونكريت الحديدي *ferroconcrete* (Frampton, 1980, P.36). في الوقت الذي تطورت فيه التقنية واستمر إستعمال الكونكريت المسلح *rainforced concrete* وانتشر في بلدان مختلفة مثل المانيا وامريكا وانكلترا وفرنسا، وخصوصاً في الربع الاخير من القرن التاسع عشر فإن تقنية الكونكريت المسلح أظهرت تطوراً ملحوظاً ومؤثراً في إنشاء المباني. وعلى سبيل المثال بدءاً من الإنشائي هينيبك *Françoise Hennebique*، الذي حلّ مشكلة المفاصل *Expansion Joints* في الصبة الكونكريتية عام ١٨٩٢م ومن ثم استمرت التطورات. (Frampton, 1980, P.37-38)

وفي عام ١٩١٣م بدا أن التطور في الكونكريت المسلح باقٍ بين الهندسة والعمارة بشكل يغلب للهندسة ويتكامل في حقل العمارة من خلال بيت الدومينو للوكوربوزيه *Le Corbusier's Masion Dom-Ino*، الذي أصبح على الاقل كما ذكره فرامبتون *Kenneth Frampton* بأنه "أشارة إلى التطور في العمارة الجديدة بعد أسلوب الكوخ الريفي لمارك لوجير *Laugier's primitive hut*" (Frampton, 1980, P.39). الشكل (٢-٩).



الشكل (٢-٩) لوکوربوزیه، بیت الدومینو، ١٩١٥. (Frampton, 1980, P.152)



#### ٤ . المماثلة في عمارة الحدائثة

عدُّ الدومينو (الشكل (١٠/٩-٢)) *Dom-ino* كنمط أولي *prototype* يشير إلى خاصيتين لعمارة لوكوربوزيه *Le Corbusier's architecture* في تلك المدّة. وكما يذكر فرامبتون *Kenneth Frampton* "من جهة كانت ببساطة جهازاً تقنياً للإنتاج *technical device for production* ، إضافة إلى ان تسمية الدومينو *Dom-ino* تمثل اكتشافاً جديداً من الجانب الصناعي في ذلك الوقت من الجهة الأخرى؛ وتدل على البيت القياسي *standardized house* في بيت الدومينو *Dom-ino*." (Frampton, 1980, P.152). فضلاً عن ذلك فإن لوكوربوزيه *Le Corbusier* اراد بالحقيقة "أن يرى الدومينو *Dom-ino* كأداة مماثلة في شكلها وتجميعها كقطع منمطة لإنتاج التصميم والتي سماها لوكوربوزيه *Objects-types*، والتي اصبحت تعيد تعريف أشكالها إستجابةً إلى الاحتياجات القياسية *typical needs*." (Frampton, 1980, P.153) وبعبارة أخرى فإن نمطية الحدائثة أرادت كل شيء أن يسعى ليكون منمطاً (*Typo*).

هذه الاحتياجات من وجهة نظر لوكوربوزيه *Le Corbusier* ضرورية في المجتمع الحديث وتلبية ذلك يكون من خلال ماكنة الإنتاج والعمارة الجديدة التي تستند إلى الأشكال والأنماط المثالية. (Curtis, 1996, P.83) هذه الأنماط والأشكال التي تم استيحاؤها من التقنية غيرت من طابع العمارة بالوقت نفسه. بعد هذا التحول في القواعد الشكلية للعمارة التي تطالب بالكف عن السمات التقليدية واستبدالها بالسمات الذاتية. ومن ذلك فإن العمارة ليست مجرد رمز *symbol* ولكنها أيضاً آلة في المجتمع الجديد" (Colquhoun, 1989, P.167).

تتكون الدومينو *Dom-ino* من ست نقاط من المساند للهيكل الخرساني والتطبيقات الخرسانية، لذلك جسدت هذه الفكرة لأكمال النسق السريع للمسكن عن طريق إنتاج الآلة للاثلاث والشبابيك. (Curtis, 1996, P.84)

ويقول لوكوربوزيه في ذلك ما نصه: "إذا اخرجنا المفاهيم الميئة من قلوبنا واذهاننا في النظر إلى البيت والنظر للمسألة بشكل نقدي وموضوعي، فإننا سنتوصل إلى مفهوم (بيت الماكنة) بيت الإنتاج الصحي والجميل (والأخلاقي في الوقت نفسه) والمنهج نفسه الذي تسير عليها أدوات العمل والأجهزة الجميلة التي تراقفنا" (Frampton, 1980, P.153) . الشكل (١٠-٢)

“If we eliminate from our hearts and minds all dead concepts in regard to house and look at the question from a critical and objective point of view, we shall arrive at the ‘House Machine’, the mass production house, healthy (and morally so too) and beautiful in the same way that the working tools and instruments which accompany our existence are beautiful.”



الشكل (١٠-٢) بيت ستروهان Citrohan من تصميم لوكوربوزيه ١٩٢٠: توصيف لفكرة بيت الدومينو بإسلوب آخر ويبدو أن بعض المنظرين المعماريين دعوا في تلك المدة إلى نبذ الأفكار أو المعرفة المسبقة *Priori* ونبذ النظرية النمطية القائمة على الوجود الفكري المسبق للأشكال، ودعوا إلى إستبدالها بالنظرة الموضوعية القائمة على أساس التجربة، وهم بذلك يدعون إلى منحج جديد للمعرفة التجريبية المنمطة وليس لفكرة النمط بالتحديد؛ فالتقارب بين المفردتين قريب جداً لغوياً ولكنه بعيداً جداً من حيث التعريف؛ والفرق يتجلى في أن عملية التتميط (والتي دعا إليها لوكوربوزيه) تقوم على مبدأ تعديل الأشكال تجريبياً لغاية الوصول إلى شكل مثالي وفاقاً للمبدأ الذي تقوم عليه الماكنة والداعية الي تطويرها للوصول إلى موازنة بيت أفضل وظيفة واجمل شكلاً؛ فأسماه بيت الماكنة ودعا إلى التماس الجانب الصحي والأخلاقي والجمالي فيه للوصول إلى الطوباوية المنشودة؛ فيما يكون التنظير النمطي على العكس تماماً بأن لها وجوداً فكرياً مسبقاً فهي تتأتى من الأشكال العليا القابعة في عالم المثل؛ إذ يمكن الإعتماد على الأنماط كأداة في تشكيل الأشكال كونها وسيلة أو في بعض الأحيان غايات؛ ولا يكون في إستخدامها أي تواصلية للمعنى ولكنها وسيلة مساعدة وفاعلة في عملية التصميم.

والغرض من فكرة بيت الإنتاج الصحي والجميل (والأخلاقي في الوقت نفسه) التي جاء بها لوكوربوزيه تعرض شيئاً من سمة عصر الحداثة في إعلانهم الميثاق الطوباوي كسمة مرجوة للعصر. وتمثل هذه السمة جزءاً من نمطية التجديد لنمطية الحداثة.

## ٥. الحركة المستقبلية والتقنية:

وهي حركة إيطالية كان من ضمن أهدافها التأثير بالتقنية وعصر الآلة بشكل عام؛ فقد أسسها فيليبو توماسو مارينيتي والذي نشر البيان الرسمي المستقبلي عام ١٩٠٩م في جريدة لو فيجارو وفيها قال: "تؤكد أن العالم قد إغتنى بجمال جديد- جمال السرعة. سيارة السباق التي غطاء محركها مزين بأنايبب كبيرة كالثعابين التي تنفت دخاناً ناتجاً عن انفجار- سيارة تزار وتبدو أنها تسير على شظايا- هي أجمل من الإنتصار المجنح لساموثريس (وهو تمثال هليني منحوت ومشهور في متحف اللوفر)" (تشايلدز، ٢٠١٠، ص ١٦١-١٦٢)

حيث أن الحركة لم تدعُ إلى التغزل بالآلة فحسب وإنما كان ترى أبعد من ذلك؛ فقد إعتقد مارينيتي أن التقنية من جهة "قادرة على إنهاء جميع العلل، ومن جهة أخرى إعتقد بأنها خلقت نوعاً جديداً من الأفراد، وهم فئة ممن يجدون إلهاماً في الآلة مثل مارينيتي نفسه. ونتيجة لذلك، يمكن أن ينظر إلى كل جانب من جوانب الحياة الإنسانية والسلوك كشكل فني، بمعنى أن البشر سواء أكانوا يمشون أو يأكلون أو يحلمون يمكن أن يؤديوا عملهم بكفاية وديناميكية مثل الآلات" (تشايلدز، ٢٠١٠، ص ١٦٢)

"وإدعى مارينيتي أن الزمان والمكان قد ماتا مع وصول السرعة، وذلك في شكل محرك السيارة والطيارة والباخرة عابرة المحيطات" (تشايلدز، ٢٠١٠، ص ١٦٢) فهذا التأثير بالآلة بشكل عام وطرق النقل بشكل خاص إنعكس على العمارة ومماثلتها في ذلك الوقت إذ تنوعت مماثلات عمارة الحدائث مع الماكنة في عدة أشكال:

### (أ) مماثلة العمارة مع السيارات:

وكان أحد الأمثلة على بيت الإنتاج هو بيت (ستروهان Citrohan) الشكل (٢-١٠)، والذي يظهر قصدية لوكوربوزيه في أن البيت يجب أن يكون ذا معايير مثل السيارة؛ ويؤكد هذا المفهوم في إستخدامه إسم خاص بشركة السيارات<sup>(١)</sup> (Frampton, 1980, P.154). فكتب: " البيوت يجب أن ترتفع عن باقي الأجزاء وتُصنَّع بواسطة أدوات الماكنة في المعمل، وتُصنَّع كما تُصنَّع سيارات [الستروين و] الفورد، على خطوط ناقلة في المصانع". (Banham, 1960, P.222)

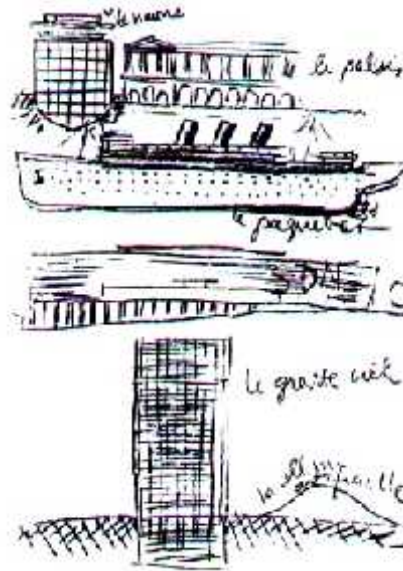
(أ) بيت ستروهان (Citrohan) نسبة إليه شركة صناعة السيارات الفرنسية ستروين.

### ب) مماثلة العمارة مع السفن:

ومتلما حدث مع السيارة؛ كانت سفينة الركاب موضوعاً آخر للمماثلة عند لوكوربوزيه *Le Corbusier* لتفسير العهد الجديد وتأثيره في العمارة. أنظر الشكل (١-١) واللينير *liner* بالنسبة له كان واحداً من الاجابات المتوقعة من الإنتاج الصناعي. لذلك؛ فقد كانت "قصديته واضحة في عملية نقل شكله أو تعبيره العام إلى العمارة لتغيير معنى العمارة إلى محتوى جديد".  
(Eisenman, 1971, P.40) الشكل (١-٢)



الشكل (١-٢) الصورة العليا السفينة أكوشيانيا، *Aquaticia*؛ الصورة السفلى فيلا سافوي *Villa Savoye* لوكوربوزيه. (Eisenman, 1971, P.40)



الشكل (١-٢) رسم لوكوربوزيه لمماثلة الابنية مع السفن. (Eisenman, 1971, P.40)

فيقول عن اللينير *liner* (الناقلة البحرية): "إذا تتاسينا للحظة بأن الباخرة *steamship* هي آلة للنقل ونظرنا إليها بنظرة أخرى، سنشعر بأننا نواجه مثلاً واضحاً ومهماً للخفة، للنظام، للتجانس الجمالي الهادئ، بحيوية وقوة، إذا نظرنا إليها كنظرة المعمار ذي البصيرة سنرى بأن الباخرة هي حرية المعمار منذ أمدٍ بعيدٍ ومتلائمة لخدمة الماضي". (Banham, 1960, P.242) ويؤكد كولكوهون *Alan Colquhoun* فكرة محورية الإستعارة للسفينة *liner* في عمارة لوكوربوزيه في مقالته (*Displacement of Concepts in Le Corbusier*)؛ فيذكر أن معنى سفينة البحر *ocean liner* ليس محددًا بتصميمها وفاقاً للمبادئ العلمية؛ فكانت أيضاً رمزاً للتنظيم الإجتماعي من خلال المبادئ العقلانية. فأعطى مثلاً للوحدة السكنية (*Unité d'Habitation*) الذي يحمل في الوقت نفسه المبادئ العقلانية والتعبير الشكلي لسفينة البحر *ocean liner*. (Colquhoun, 1981, P.63) الشكل (٢-١١/١٢)

فيقول إن: " المباني مرتكزة على أعمدتها *its pilotis* مثلما تطفو السفينة؛ وساكنيها لديهم علاقة مع المجاورات هي نفسها التي يتمتع فيها المسافرون في السفينة *liner* في البحر. وفاقاً ذلك فالحياة العامة، كالرصيف الخاص بالسفينة *liner* ومنصتها وغرفها الخاصة؛ وترتيب النباتات على السطح مماثلاً إلى المدخنة والإنشاءات الضخمة في السفينة *liner*. فالسفينة *liner* ليست مجرد صورة شاعرية للعصر الحديث؛ وإنما هي مثالٌ لمبادئها العملية جداً ولذلك فهي إنموذج *model* صالح لأن يُطبَّق في العمارة". (Colquhoun, 1981, P.63)

### ج) مماثلة العمارة مع الطائرات:

وكما في السفينة *liner* كانت الطائرة *airplane* إحدى المنتجات الأخرى للإنتاج المتسلسل *serial production*. فأصبحت صورتها الذهنية مماثلة "للبيت الصغير *little house* الطائر والمقاوم للعواصف. ففي معامل الطائرات المعمار كالجندي الذي يقرر بناء بيتٍ يشبه الطائرة بالطريقة نفسها، هيكل خفيف الوزن، ودعامات حديدية ومساند أنبوبية" (Banham, 1960, P.222).

### د) مماثلة العمارة مع الماكينة بشكل عام:

إن التفكير التكاملي أو المماثلة بين البيت وبين السيارات والطائرات والسفن والآلات بشكل عام يكشف عن قصدية حسب ما يعتقد لوكوربوزيه *Le Corbusier* كمبدأ دلالي للعمارة ومقولته الشهيرة تُلخِّص ذلك كله بقوله "البيت هو ماكينة للعيش فيها". (Conrads, 2001, P.60)

والقصدية التي يكشفها لوكوربوزيه في التفكير التماثلي للسيارات والطائرات والمكائن، هي في حقيقة الأمر محظ تجريبي ومُتعلق بمفهوم التقييس *Standardization* وهي ليست هدفاً واضحاً من وراء الشيء؛ وبذلك فالقصدية عند لوكوربوزيه كمفهوم ليست مفهوماً عقلياً في أنها قدرة العقل على أن يوجه ذاته نحو الأشياء ويمثلها، أو أنها خاصية للعقل يتجه عن طريقها إلى الأشياء في العالم أو يتعلق بها. والحالات العقلية تكون قصدية بمعنى أنها تكون حول شيء ما، وموجهة نحو شيء ما، وتمثل شيئاً ما، من أجل هدف ما واضح مسبق. وحاول لوكوربوزيه أخذ أشكالاً معروفة (السيارة؛ الطائرة؛ السفينة) وإشتق منها صوراً يمكن أن تُشير إلى محتوى النمطية الجديدة. فالفرق يكمن بين المفهومين في أن القصدية عن لوكوربوزيه ليست مسبقاً التصور والمعرفة؛ على عكسها مفهوم القصدية عند أيزنمان الذي يصف "أن الشكل الفيزيائي لعمارة ما بأنه يتخذ قصدية معينة" (Harvard, 1984, P.72).

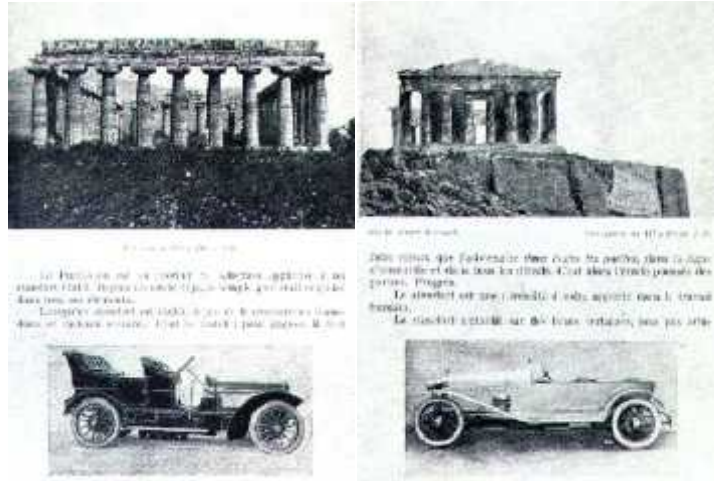
وقد ذكر مادرازو *Madrazo* بأن لوكوربوزيه *Le Corbusier* إستعمل التطور في مجال الطائرات لتفسير فكرته عن المقياس *standard*. فبالنسبة إليه أن المماثلة مع محاولة الوصول إلى منتج لطائرة جيدة عن طريق المحاولة والخطأ؛ يُظهر لنا طريقة الحصول على المقياس *standard*. فسلسلة العمليات التطورية للطائرة الأولى قد أُستبدلت بطائرة أخرى والتي أصبحت مقبولة أكثر للطيران من السابقة. وعلى هذا الأساس كل طائرة تقارن بسابقاتها إلى ان نصل من التجربة والخطأ؛ لحين الوصول إلى مرحلة يتم فيها القضاء على جميع الأخطاء. وبالنهاية فالشكل القياسي أو المقياس *standard* للطائرة سيظهر باللياقة المطلوبة بين الشكل والوظيفة. (Madrazo, 1995, P.264)

وفضلاً عن ذلك، يُعزز لوكوربوزيه *Le Corbusier* مفهومه عن المقياس *standard* بعبارة مثل: "يجب ان يكون هدفنا في تقويم المقياس *standard* للوصول إلى الكمال" وقال أيضاً إن " البارثينون *Parthenon* هو منتج تطبيقي للمقياس *standard* " وأيضاً أن "العمارة تعمل وفاقاً للمقاييس *standards*" (Conrads, 2001, P.60) هذا المقياس *standard* والذي يبدو كمبدأ للعمارة في رأي *Madrazo* هو مثال ملموس أكثر من كونه مبدءاً مجرداً (كما في النمط). (Madrazo, 1995, P.264)

### هـ) المماثلة عند لوكوربوزيه بين *Parthenon-Delage* وبين *Basilica-Humber*

" إن الهدف من المماثلة [عند لوكوربوزيه] يكمن في تكامل المقياس *standard*، الذي يأتي للواقع من خلال تطور العمارة، فيعزز ذلك لوكوربوزيه *Le Corbusier* بمثالين في المماثلة، الأول البارثينون-ديليج *Parthenon-Delage* موديل ١٩٢١ من سيارات كراند سبورت والآخر الباسليكا في بايستيوم مع سيارة هامبر موديل ١٩٠٧ *Basilica at Paesteum-Humber* في كتابه نحو عمارة جديدة (*Toward a New Architecture*)". (Tzonis, 2004, P.41)

فالمماثلة في الشكل (٢-١٣) والتي يؤكد عليها رينير بانهام *Reyner Banham* وحيث يمكن أن "يظهر للنظرة الأولى أنه يقارن بين شيئين متشابهين؛ أي بين الباسليكا والبارثينون<sup>(١)</sup> *Basilica and Parthenon* وبين الهامبر والديليج *Humber and Delage*. ولكن اذا تم قراءة الصورة بشكل عمودي ستظهر صورة متناقضة". (Banham, 1960, P.223) إن مثل هكذا مقارنة تكون غير واضحة في كفييتها. فلا الشكل ولا حتى الوظيفة بين المعبد الإغريقي والسيارة يمكن المقارنة وملاحظتها بشكل مباشر؛ "والمعروف أنه لا يمكن المقارنة بين الميكانيكية والكلاسيكية". (Banham, 1960, P.224) ولكنه حاول خلق مماثلة بينهما " فيظهر أن العمارة الكلاسيكية والتصميم الميكانيكي بينهما أفكار مشتركة مثل جعل التطبيق يصل لحالة مقياس *standard*، وعملية التعديل بعيدة كل البعد عن فكرة النمط" (Banham, 1960, P.224). فيريد من خلال ذلك تقريب المنتج العقلاني من المنتج التجريبي.



الشكل (٢-١٣) المماثلة مع الآلة : البارثينون-ديليج *Parthenon-Delage* موديل ١٩٢١ للسيارة وعلى اليمين الباسليكا في بايستيوم مع سيارة هامبر موديل ١٩٠٧ *Basilica at Paesteum-Humber* (Vidler, 1977.P.440)

(أ) تم تصميم البارثينون وفاقاً للنسبة الذهبية على مستوى المخططات والواجهات؛ فبذلك يُعدّ منتجاً عقلانياً.

ويؤكد مادرازو *Madrazo* ذلك أيضاً في أن لوكوربوزيه يرى البارثينون *Parthenon* بأنه "التحول التدريجي من الإنشاء إلى العمارة... والمقياس *standard* بالنسبة إليه ليس نقطة بداية في عملية تطور الشكل (مثل النمط أو الكوخ الريفي) ولكنه يمثل أوج عملية التطور". (*Madrazo, 1995, P.265*)

فنقطة البداية تقع في تمثيل الآلة والتي تزيح الستار عن تساؤل كيف إن للنمط أن يشكّل العمارة عبر إدراك الطريقة الجديدة للتفكير. ففي هذا الصدد يكون البحث في النظرية النمطية الحدائوية وفهم دور النمط فيها ليتسنى فهم تغيير أوضاع العمارة فيها. فتعطينا إمكانية التفحص لهذه الحالة بين تجريدها للماكينة والتي هي من صفات النمط من خلال تعريفه بالمشأ الفكري (غير المرئي)، وبين عملية التتميط والقياس والذي هو حالة أقرب للإيمودج بأنه تام الواقعية كبيت الماكينة لـ لوكوربوزيه. ويؤدي المنظر والناقد المعماري دانيلو *Danilo Udovicki-Selb* إستغرابه من مماثلة لوكوربوزيه للبارثينون مع الماكينة في مقالته (*Between Formalism and Deconstruction*)، فيقول: " لوكوربوزيه من جهته، يعدّ أن البارثينون هو ماكينة النقل (*machine à émouvoir*)،... وتزييناتها الشكلية هي عبارة عن قاطعة دقيقة وحادة لقضبان الحديد وكأنها مصممة للإنتاج الصناعي المتسلسل" (*Ibid, P.265*). فأصبحت سمة العصر ولُغت من وجهة نظر لوكوربوزيه عبارة عن آلات متنوعة بدءاً من المنزل الذي هو آلة العيش وصولاً إلى البشر الآليين الذين هم الحالة المثالية للبشر الإعتياديين حسب وجهة نظره.

هذا التمثيل ينظر إليه لوكوربوزيه بنظرة اعجاب هندسية يقارن فيها حالة البارثينون مع أدوات الآلة كأشياء متماثلة (*Frampton, 1980, P.152*). ويؤكد ذلك بقوله: " كلّ هذه المكائن البلاستيكية تُستوعب على أنها من الرخام في الصرامة المعروفة للماكينة. فالإنطباع يكون بانه فولاذ ملّمع وسافر" (*Ibid, P.152*).

"All this plastic machinery is realized in marble with the rigour that we have learnt to apply in the machine. The impression is of naked, polished steel."

فمعنى البارثينون هنا يختلف عن الذي أشار إليه لوكوربوزيه عندما قدمه من خلال لغة الآلة. وهذا الموقف يجعلنا ندرك " أنه يمكن للعنصر الواحد ان يكون لديه المقدرة في إظهار معانٍ مختلفة تماماً-غير مدركة مسبقاً بوضوح من قبل منتجها" (*Madrazo, 1995, P.265*). لذلك فأن وصف لوكوربوزيه للخصائص الميكانيكية للبارثينون هي " مشتقة



بالحقيقة بالإعتماد على الفكر الآلي". (Ibid, P.265). وذلك هو نتيجة للمعاني المنبثقة من التطور الصناعي والمؤثرة في فلسفة العصر، فأصبح كل شيء يُنظر على ذلك الأساس؛ ونجد محاولة بعضهم (مثل لوكوربوزيه) تفسير الحالات المنتجة بطريقة تُضاد رؤيتهم ومنهجهم بخلق بعض التفسيرات والتي تكون غير مقنعة أحياناً.

وتأثرت سمة العصر بمفهوم الماكينة وأنه بلا شك مفهوم جديد. لديها روحيتها كما يصفها لوكوربوزيه؛ وعلى الرغم من جاذبيتها يقول كرتس William Curtis بأن تلك المدّة تمثلت عبر نقطتين الأولى " بالطبيعة الجديدة إذ تُصور الآلة أنها أداة للتقدم، ....، فيما الثانية بالضد من ذلك؛ إذ تُصور الآلة بأنها مدمرة للطبيعة، وتطمس كلا من الهوية والمكان، وتخدم لجعل الطبقة الكادحة داخل دائرة مفرغة " (Curtis, 1996, P.35).

ويرى بانهام Reyner Banham أن مشكلة هذا الوضع تكمن في أعمال (أصحاب الرؤية المستقبلية السابقة) الذين قيّدوا أنفسهم في " أختيارهم للأشكال الرمزية *symbolic forms* وللعمليات الرمزية العقلية *symbolic mental processes*، وطريقة إستعمالهم لنظرية الأنماط." (Banham, 1960, P.327) فذكر بأن حتى لوكوربوزيه، الذي عرض التأثير التقني في كتابه (*Vers une Architecture*)، " لم يستطع تحويل العمارة إلى نظام خلاق باستخدام الفكر الآلي". (Ibid, P.328) فبالنسبة له أصبحت المقارنة بين السيارة والبارثينون أو المماثلات الأخرى المستخدمة " لتحويل معنى العمارة إلى طائرات وسفن عبر الوقت مجرد صورة رمزية في الأشكال والاساليب". (Ibid, P.328)

فعلى أية حال، كان في نيتهم أتباع العملية المستمرة للتطور التقني الذي ينتج في النهاية معياراً أو نمطاً نهائياً، فكانت لدى رينير بانهام شكوكه حول موقفهم فذكر بأن: "المصمم والنقاد كانوا يسمحون للتقنية بأن تأخذ دورها، ويعتقدون بأنهم يفهمون إلى أين تتجه، وعلى الرغم من عدم تكبدهم عناء الاطلاع على مسيرتها عن كثب.. وبالنتيجة فأن المؤرخ سيجد بأنهم انتجوا عصر الماكينة (*Machine Age*) وبنيت معالم العمارة وفقاً لعصر الماكينة، وأبدت موقفاً للآلة" (Ibid, P.329).

لقد رأى ان " العملية برمتها تستدعي تكامل العمارة مع التقنية وهي في النهاية ستكون شاهداً على عدم تلاؤم هذين النظامين". (Ibid, P.329)

## ٦. ميزات وخصائص نمطية الحداثة

من الممكن رسم ملامح سمة أو نمطية التجديد التي جاءت على أثرها الحداثة والعديد من الحركات والتيارات المعمارية التي إحتوتها الحداثة، ومن الممكن أيضاً تفسيرها ورسمها بواسطة النمطية وهذا واضح من خلال التعريف، حيث يمكن تلخيص أهم ميزاتها بما يأتي:

(أ) تتأتى الطوباوية التي في نمطية الحداثة من خلال إعتقاد مجموعة المفردات "والمفاهيم المُجرّدة (بيضاء .. مُختزلة..) ويتحكم بتحريك هذه العناصر تنظيم شكلي تجريدي، مُعرض بحد ذاته إلى مُعالجات ومُناورات ذاتية وتُشكّل الخطوط المنظمة والشبكات المنقولة الزاحفة *shifted grids*، الزوايا الملتفة *rotated angles*، أمثلة على هذا النوع من العمليات" (العنزي، ١٩٩٧، ص٨). وإن الطوباوية التي تدعو إليها نمطية الحداثة تتأتى عن طريق التقنية والأساليب الحديثة، مما يجعلها (أي نمطية الحداثة) متكاملة ذاتياً، ولا تتكامل مع المُتلقّي مما جعلها مجرد هيكل شكلي تشكلي إلى الألفه مع المُتلقّي ولا تُلبّي أحاسيسه الثانوية.

(ب) التجريد: وهي " صفة ملازمة لجميع التيارات والحركات الفنية والمعمارية المنضوية تحت لواء الحداثة. والمتأتية من نبذ التعقيدات والزخارف الكلاسيكية والمماثلة للبساطة الميكانيكية". (احمد، ١٩٩٠، ص٩٢).

(ج) إن نمطية الحداثة هي "تراكم وتطور لا تتخذ لنفسها إتجاهاً واحداً بالضرورة ولا تخضع إلى تصور خطي للزمنية، لأنها أساساً تحرّرت من ثقل العادات والتقاليد وإبداع على جميع المستويات تخرج من المرجعية الضيقة لتؤسس قدرة مُتجددة على التجاوز المستمر نحو المُستقبل". (التريكي، ١٩٩٢، ص١٠)

(د) الرغبة والأصوات المنادية بالإبتعاد عن الأساليب والمعالجات الكلاسيكية السابقة كالتناظر والتكرار والتناغم بوصفها لا تتناسب والمرحلة الجديدة. وتعيق عمليتي الإبتكار والإبداع الفني لذا فهي أساليب ومعالجة غير معاصرة أو حديثة، وليس من المنطقي أن تشمل عملية التجديد مجالات الحياة كافة، وتبقى المعايير الجمالية ساكنة، لا يشملها أي تغيير.

هـ) "الإيمان المطلق بضرورة الافادة من التقنية المتاحة قدر الإمكان، الأمر الذي إنتقل تأثيره ليس فقط إلى التصميم والتنفيذ، وإنما إلى الأشكال والتكوينات المعمارية أيضاً". (أحمد، ١٩٩٠، ص ٩٢).

و) تؤكد نمطية الحداثة على أهمية جانب المشتركات بين ذوات البشر والنظرة الشمولية لها؛ من خلال تحديد الهيئة واللون التي تكون عامة لكل البشر؛ بوصفها أحاسيس رئيسية، دون الإكتراث إلى أهمية الأحاسيس الثانوية المعتمدة على الميراث والخلفية الحضارية والتي تكون شخصية ومتغيرة. فالمكعب هو مكعب لكل البشر فهو أكثر قيمة من الأشكال التي لها قيم شخصية. ونتيجة لذلك "تم التوصل إلى أن الفن والعمارة يجب أن يطغيا على الأحاسيس الرئيسية". (أحمد، ١٩٩٠، ص ٩٣).

ز) الإنفصال: ترتبط نمطية الحداثة بمفهوم تحول الإهتمام و"الإرتكاز على ذاتية الذات إلى الإهتمام بما بين الذاتيات" بجعلها إطاراً محدداً لكل أنواع الإتصال بين الأنا والغير". (التركي، ١٩٩٢، ص ٩) وهذا يعني التحول والإنفصال عن الخصوصية التي تتمتع بها الذات إلى مفهوم آخر وهو تجميع الذوات كلهم تحت إطار عام شمولي واحد؛ وتأتي ذلك حسب وجهة نظر الحداثة عن طريق ميثاقها الطوباوي الشمولي؛ في إعلان عمارة تُمثل الذوات والثقافات المختلفة.

#### ٧. إخفاقات نمطية الحداثة:

واجهت الحداثة ومنذ نشأتها، مجموعة من الإنتقادات والأزمات الحضارية، وأكثر هذه الإنتقادات في مجال العمارة بخصوص توجهها من خلال التيار العالمي ( *International Style* ) الذي تزعمه المعماري ميس فان درو، حين إفترض أن عصرنا الحاضر يتطلب نوعاً معيناً من العمارة تتسجم مع إيقاع الحياة السريع، وتركزت هذه الإنتقادات في النقاط الآتية:

أ) تُعدّ معضلة الإنفصال التي تميزت بها عمارة الحداثة في "تمط تصور الذات إدراكاً وفعلاً، وإنها (أي نمطية الحداثة) تقوم على التجاوز المستمر لأن وللها لتجعل من الإقبال معياراً دينمياً في هذا التحول". (التركي، ١٩٩٢، ص ١٠).

ب) التراث : لم تكن مشكلة الفنان الحدائوي تتلخص في تحرره من التأريخ بقدر الكيفية التي يتعامل بها معه، فهي مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد، تتعلق بصياغة اللغة التعبيرية

الخاصة به، وكيفية إستخدامها للوصول إلى الشكل الذي ينسجم مع الواقع الجديد، ويحتفظ بمبدأ التواصل مع التطور التاريخي المنطقي. وفي الحقيقة إستطاعت الحداثة من خلال تأكيدها على اللا تواصل والإنقطاع أن تتجاوز كل المعالم التراثية والقيم الجمالية التي كان ينشد إليها الفن الكلاسيكي بشكل عام. وعلى صعيد العمارة إتسعت جغرافية الحداثة مما أدى إلى سيطرتها على التكوين الجمالي والحضاري، وكذلك إلى خلق معالم متشابهة وكتل هندسية (جيومترية) لا تكشف عن أي مضمون، مما أفقد شخصية الكثير من المدن العريقة، فإنها أعمال لا تُعبر عن شيء ولم تُفُح في الإرتقاء إلى مستوى شخصيتها التي ينبغي أن تصله. وفي الفن التشكيلي يؤكد الناقد الإنكليزي هربرت ريد هذه الحقيقة، فيقول في معرض انتقاده للحداثة " إننا نلمس الآن الإبتعاد بالتطور المنطقي عن كل أنواع التراث، ولا يمكن أن ندعو هذا الإبتعاد بالتطور المنطقي للفن في أوربا لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً. لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفني". (احمد، ١٩٩٠، ص ٩٤).

ج) إعتقاد توجه يغلب فيه طابع غياب النظرة المتعمقة لمتطلبات الإنسان المعيشية والنفسية في العمارة، بسبب جعلها أحاسيس ثانوية؛ وإنها إحتياجات تتأثر بظروف الحياة المعاصرة وتقاليدها الإنسان ومبادئه الإجتماعية والحضارية. إذ إنَّ تلك الإحتياجات تتأثر بأسس بناء هذا الإنسان حضارياً وإقتصادياً وإجتماعياً، وهي بطبيعة الحال تختلف من مكان لآخر، فأصبح من الصعب أن يُؤمن بطراز واحد (كالطراز العالمي مثلاً) فهي مُتطلبات مختلفة ومُتغيرة.

د) الإفراط في تكرار المُعالجات والحلول المعمارية، بغض النظر عن الإعتبارات البيئية والفيزيائية، بحيث أصبح المعمار على درجة عالية من الحرية في إنتقاء المشاكل التي يريد حلّها مع تجاهله لجوانب كثيرة من المبنى. والواقع ان أي عمل، مهما بلغت روعته؛ لا يلبث أن يُصبح شيئاً مُبتدلاً اذا تكرر تكراراً مُفرطاً.

هـ) الإهتمام بالجانب النفعي للمبنى، مما أدى إلى تبسيطه وتجريده من كل قيمه التعبيرية والرمزية؛ بحيث أصبح المضمون الوحيد لتلك العُلب المُكررة؛ هو الجانب النفعي الصرف، وبالتالي صار ما ينتجه هذا التيار أعمالاً منطقية على ذاتها، مُجردة لا تحرك فينا ساكناً، بصرف النظر عن إعجابنا ببساطة التصميم وسهولة التنفيذ.

وشهد شهر تموز من عام ١٩٧٢م حدثاً يخص العمارة، على قدر كبير من الأهمية سواءً على الصعيد النظري أو المجال التطبيقي. فقد هُدمت الأبنية السكنية التي صممها المعمار ياماساكي في سانت لويس في أميركا، (يُنظر الشكل (٢-١٤)) بعد (٢٠) سنة من بنائها، لعدم ملاءمتها للسكانين. ان هذه الخاتمة الدرامية لمشروع صُمم على وفق طروحات لوكوربوزيه ونظريات جماعة (CIAM)<sup>(١)</sup>، الذي فاز بمسابقة معمارية، وصُمم بالشكل الذي يؤمن المتطلبات الفضائية والفيزيائية كافة، كانت ضربة كبيرة لتيار معماري ظل سائداً طيلة القرن الماضي. وبتهديم هذا المجمع السكني الضخم سجّل المنظر والمؤرخ المعماري جارلس جنكز هذا الحدث بأنه: ولادة نمطية جديدة. وأهمية هذا الحدث لا تقتصر على إثبات عجز تيار الحداثة عن المواصلة والإستمرار عملياً وحسب، بل فتح المجال على مصراعيه لبروز تيار جديد. تيار يغطي جميع الإحتياجات التي لم تؤمنها الحداثة؛ وبأسلوب يختلف عن إسلوبها.



الشكل (٢-١٤) تهديم المجمع السكني (Pruitt-Igoe) صممها المعمار ياماساكي في سانت لويس/ أميركا.

(وكيبديا، ص : بلا) (<http://ar.wikipedia.org>)

(أ) وهي مختصر لـ (*International Congresses of Modern Architecture*) أو المؤتمر الدولي لعمارة الحداثة؛ وهي منظمة تأسست عام ١٩٢٨ في سويسرا على يد معماريين كبار على رأسهم لوكوربوزيه؛ وتم إلغاؤها عام ١٩٥٩، فقد كانت مسؤولة عن ترتيب سلسلة من الفعاليات والمؤتمرات في جميع أنحاء العالم من قبل أبرز المماريين في ذلك الوقت، وذلك بهدف نشر مبادئ حركة الحداثة وتركيزها في كافة المجالات الرئيسية للعمارة (مثل التخطيط الحضري، الفضاءات الخارجية، التصميم الصناعي ، وغيرها الكثير). (وكيبديا، ص: بلا) (<http://ar.wikipedia.org>)

## خلاصة وإستنتاجات الفصل الثاني

ناقش الفصل الثاني الشطر الآخر في التطوير النمطي المُتمثل بالنمطية من خلال التعريف بمفهوم النمطية وأهميتها على الصعيد المعماري. فأستنتج أن النمطية هي سمة العصر المملوءة بالمعاني؛ على النقيض من النمط ذي العلاقة الإعتباطية بالمعنى.

وأستفاد البحث من كون النمطية هي السمة المميزة للعصر؛ في إستعراض ومناقشة بعض النمطيات المعمارية. فتطرق البحث لنمطية الكلاسيك من حيث الأصول الفكرية لنمطيتها؛ فأستنتج إلى أنها (أي النمطية الكلاسيكية) جاءت كردة فعل ضد الزيادات والإفراط في التزيين في نمطية ما قبل الكلاسيك (الباروك والركوكو)، بالإعتماد على الإنموذج الإغريقي والروماني (كالبارثينون والباسليكا)، وكذلك إقتباس بعض العناصر الصريحة منها؛ في إستلهاها للروعة والفخامة المعمارية.

ف نجد أن نمطية الكلاسيك تحاكي الطبيعة عن طريق مفهوم النمط الذي يعدّه المنظرون الكلاسيكيون أنه ذو جانبيين؛ يكون الأول ملموساً، فيما يكون الآخر محسوساً. ومن ذلك وبالإستفادة من النظرية النمطية يمكن حصر بعض الميزات والخصائص لنمطية الكلاسيك، فأستنتج البحث أن الطوباوية التي تنادي بها نمطية الكلاسيك هي من خلال صورتها للعمارة التي تتكون من عناصر ذات طبيعة معمارية صريحة مثل الأعمدة ذات القواعد والتيجان، والمدماك العلوي *entablature* والقوصرة *Pediment*، فيُشكّل بذلك عبارة *Syntax* تحكم تركيب العناصر مع بعضها، حيث شكّلت هذه العبارة (والمُكوّنة من عناصر معمارية) هيكل وجوهر نمط المبنى.

وأن الطوباوية التي دعت إليها النمطية الكلاسيكية تأتي بموجب إعتماها على الطبيعة. كون أن النسب المستخدمة في الإنموذج الكلاسيكي هي النسبة الذهبية والتي بالأصل هي مُشتقة من الطبيعة. ومع التطور الصناعي الكبير، الذي أثار في الأساليب البنائية وكذلك في قواعد وعملية البناء ذاتها. إلى جانب أن تفاصيل المنتجات الصناعية وبساطتها؛ وتكرار هذه البساطة بشكل عام إنعكس بدوره على المعمار بضرورة إيجاد لغة مبسطة وأنماط بسيطة يتعامل من خلالها مع إسلوب البناء وكذلك المبنى وعناصره. وكذلك الرغبة في الإبتعاد عن المبادئ الكلاسيكية وتعقيداتها وزخارفها، أدى إلى التحول إلى النمطية الجديدة (نمطية الحدائثة). والتي إستمدت معانيها من واقع وسمة العصر التي ساد فيها لغة التجريد والسرعة والبساطة. فالطوباوية التي تدعو إليها نمطية الحدائثة تتأتى عن طريق التقنية والأساليب الحديثة، مما يجعلها (أي نمطية الحدائثة) مُتكاملة ذاتياً، ولا تتكامل مع المُتلقي مما جعلها مجرد هيكل شكلي تشكي إلى الألفة مع المُتلقي ولا تُلبّي أحاسيسه الثانوية. أثار ذلك في المعمار الذي بدأ بأبتكار أنماط جديدة يسود عليها طابع الإختزال والبساطة والنقاء. فيما نجد أن التطور التقني أثار في فلسفة العصر بصورة أو بأخرى؛ فتم مناقشة ذلك التأثير عن طريق لغة المُماثلة التي يتبعها معماريو ومنظرو الحدائثة؛ في مُمثالتهم مع السيارات والسفن والطائرات والماكنة بشكل عام. ومن تلك المناقشات توصل البحث إلى بعض الميزات وخصائص نمطية الحدائثة.

ويختتم البحث بأهم الأسباب التي ساعدت في سقوط نمطية الحدائثة وتعالى الأصوات التي تنادي بنمطية أخرى غير الحدائثة، ويجد البحث أن في تهديم المجمع السكني للمعمار ياماساكي الذي صُمم على أساس مبادئ عمارة الحدائثة، هو بمثابة إعلان نهاية الحدائثة والتمهيد إلى بزوغ نمطية أخرى جديدة.

## الفصل الرابع

### الإستنتاجات والتوصيات

#### ٤-١ إستنتاجات الفصل الأول: مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية

بين البحث في مفهوم النمط عدة نقاط وهي:

- النمط (*Type*) هو المصنّف والتصور الفكري المميز وليس السائر أو الغالب، وهو الميزة التي تختص بها جماعة ما أو عدد من الأشياء أو الأفكار أو الماديات والمعنويات عن بعضها.
- يتميز النمط بأنه لا واقعي على عكس الإنموج الذي هو تام الواقعية.
- تختلف مدلولات النمط والشكل والهيئة عن بعضهما؛ فالبشر بالعموم يمكن أن يكون لهم هيئة واحدة يشتركون بها جميعاً؛ ونستدل عليهم عن طريقها، ولكن البشر أنفسهم على أشكال مختلفة وعديدة؛ وإنهم يتميزون بأنماط سلوكية وشخصية متباينة ومختلفة. والحال ينطبق على العلاقة بين الأشكال الخالدة والهيئة؛ وعلى الرغم من أن الهيئة أكثر غموضاً من الأشكال الخالدة ولكنها أقرب إلى الواقع من تلك الأشكال.
- تُشتق من مفردة النمط مصطلحات عدة؛ تمثل حالات النمط ومواقعها؛ فالأنماط المثالية (*Ideal Type*) تُشير إلى الأنماط التي هي في عالم علوي والتي ترتبط بالأشكال الخالدة. فيما يكون حالة التمثيل الفيزيائي الأولى لتلك الأنماط هي أنماط أولية (*Prototype*)، وإذا ما تمّ تكرار تلك الأنماط الأولية بصورة كبيرة وصلت إلى حالة الستيروتايب (*Stereotype*)؛ وإن هذا التكرار في كونها وصلت إلى حالة الستيروتايب يجعلها تُرحل وتُرسخ في ذاكرة الشعوب فتكون قد وصلت الحالة أنها طبيعة بشرية؛ فنكون عندئذ أنماطاً علياً (*Archetype*)؛ وأما الأنماط المُشتقة والمقتبسة من الطبيعة تُسمى أنماطاً طبيعية (*Natural Type*)، فيما تكون الأنماط ذات الجوهر الثابت والمثالي والتي تتميز بأنها متغيرة؛ تظهر بصور مختلفة عبر الزمن في تحولات شكلية مستمرة بأنها نمطٌ فعّال (*Active type*)، وإذا ما تمت تطويرات على ذلك النمط عبر الزمن لسبب أو لآخر بحيث يصعب تحديد أصل ذلك النمط؛ أصبح نمطاً مطوراً (*Developed Type*)، ومثال على ذلك بيت الماكينة الذي جاء به لوكوربوزيه.
- للنمط صفة أنه مُسبق الوجود وأنه أصل في العمارة.
- يستقل النمط عن الشكل والوظيفة والمعنى.
- تنقسم العلاقة بين النمط وإنتمائه الزماني والمكاني إلى قسمين: يرتبط الأول بمفهوم النمط الفعّال والذي يتميز بكونه غير محدد بمكان مُعين ومتغير الصور عبر الزمن؛ فيما يكون الآخر مُرتبطاً بمكان محدد وبزمن مُعين، كالأنماط التي تنبثق مرة واحدة فقط (زمانياً) ولا تُستخدم في أماكن أخرى (مكانياً) كالكعبة الشريفة مثلاً.
- لا يستقل النمط عن المقياس إستقلالاً تاماً ولكنه إستقلال جزئي.
- أن التطور الحضاري يُساعد على إنتاج أنماط جديدة تخدم لحل الوظائف الجديدة وإكسابه حلاً وظيفياً يتلاءم مع الوظائف الجديدة.

## ٤-٢ إستنتاجات الفصل الثاني: مفهوم النمطية المعمارية

- بين البحث في مفهوم النمطية عدة نقاط وهي:
- النمطية هي سمة العصر التي يمتزج بها أنماط بمعانٍ معينة؛ ليرسماً معاً ملامح ذلك العصر؛ والمقياس في ذلك مدى إرتباط نظرية المعنى بنظرية النمط لتشكيلها.
- تُسهم النمطية وبشكل فعّال في عملية فهم التأريخ من خلال تبويبه وتصنيفه؛ لكونها تُحدد سمة العصور المتلاحقة من خلال الأنماط والمعاني فيها.
- جاءت نمطية الكلاسيك كردة فعل على الزيادات التزيينية المفرطة في عمارة ما قبل الكلاسيك كالباروك والروكوكو؛ وإستبدالها بالإنموذج الإغريقي أو الروماني والذي ساعد على ذلك هي حركة التنوير التي عدتّ ضد الباروك، فضلاً عن العوامل الإقتصادية التي رفضت إستهلاكية المجتمع ونادت إلى رتابة الإنموذج الكلاسيكي.
- تستند نمطية الكلاسيك على المبادئ المُشتقة من الطبيعة؛ بوصفها مصدراً يتكامل مع العمارة.
- تتأتى الطوباوية من منظور نمطية الكلاسيك عن طريق المحاكاة مع الطبيعة والتي إنعكست من خلال العناصر المعمارية المرسومة في الملامح الرئيسية للعمارة الإغريقية أو الرومانية من أعمدة وتيجان ومدماك علوي وقويسرة والتي أعطت إنطباعاً لنهايات الجمولية (*Gable*)؛ وبالتالي أصبحت تلك الملامح الرئيسية أشبه بالتركيب اللغوي *Syntax* في العمارة؛ تشكّلت من خلالها الجوهر البنائي للعمارة؛ والتي إرتبطت بالوظيفة (من خلال إستخدام مبنى تلك العمارة) مع الحفاظ على أنها إنعكاس لهيكل الطبيعة.
- التأكيد على التفاصيل ونبد التجريد كان أحد مبادئ الأساسية لنمطية الكلاسيك.
- إستبدلت النظرية النمطية الحداثية الطوباوية الطبيعية لنمطية الكلاسيك إلى طوباوية علمية وإعتماد التقنية بدلاً عن الطبيعة؛ وكان هذا بدافع الثورة العلمية التي إجتاحت مفاصل الحياة بشكل عام في ذلك الوقت.
- إستخدمت الحداثية المُماثلة مع الماكنة كطريق جديد لتوضيح المبادئ المعمارية الخاصة بها من حيث مُماثلة المباني مع الآلات.
- يمثل نمط بيت الدومينو من وجهة نظر المنظرين الكلاسيكيين نمطاً أولاً يضاهي الكوخ الريفي في نمطية الكلاسيك.
- إن حالات الإختزال التي تحيط بفكرة إعادة البناء النمطي تعطي إمكانية تفسير الظاهرة المُعقدة بواسطة التبسيط والتي هي أساس الثورة العلمية.
- تتأتى طوباوية الحداثية في إعتماد مجموعة مفردات ومفاهيم مثل (مجردة؛ بيضاء؛ نقية؛ مُختزلة)؛ والتأكيد على التجريد الشكلي والتنظيمي الذي يكون مُعرض بحد ذاته إلى مُعالجات مثل الخطوط المنتظمة المُلتفة والزاحفة؛ مما يجعله ذاتي التكامل وغير مُحتاج إلى مُتلقي يتحاور معه؛ فأصبح بذلك يشتهي إلى الألفة وعجزه عن تلبية الأحاسيس الثائوية.



#### ٤-٣ إستنتاجات الفصل الثالث: العمارة تأسيساً على فكري النمطية والنمط

بين البحث في العمارة (النمطية والنمط) عدة نقاط وهي:

- النمطية هي أداة قياس تُصنّف على أساسها العمارة.
- إن نمطية الكلاسيك مختلفة عن النمطية التي قبلها (سمة عصر الباروك والركوكو) ولكنها ليست متضادة معها؛ إذ إن كلاهما يهتم بالشكل والتزيين المتأنق والإهتمام بالتناسبات الرياضية.
- إن نمطية الحدائث هي إمتداد لنمطية الكلاسيك في عملية الإهتمام بالشكل دون عملية إنتاجه؛ فهما مختلفان من ناحية العناصر الشكلية ولكنهما يحملان المضمون نفسه في تكامل العمارة مع طبيعة ما أخرى.
- إن النمطية والنمط أدوات فاعلة في فهم التأريخ وتصنيفه إلى نمطيات؛ وفهم المفاصل الدقيقة التي تفصل تلك النمطيات؛ وكذلك الأسباب التي أدت إلى ولادة نمط جديدة.
- تعد الأنماط أدوات مهمة في عملية تخطيط المدن؛ ولكل نمط ميزات تختلف عن الآخر مما أدى إلى كثرة استخدامه في أماكن معينة وفي أوقات معينة على حسب ميزاته.
- عندما يكون النمط منتشرًا على مستوى مدينة فإنه بذلك يصبح السمة العامة لها؛ أي يصبح هو نمطية تلك المدينة. ففكرة الإفتتاح نحو الداخل هو نمط لو كان في مبنى ما ولكن لو تم تصميم مدينة على فكرة الإفتتاح نحو الداخل يكون بذلك نمطيتها؛ كونها السمة الغالبة عليها.
- تنقسم النمطية في النقد المعماري إلى نوعين: يُعدّ الأول وظيفياً؛ عن طريق إيجاد النمط الأكثر كفاءة للوظيفة الواحدة (كالمستشفيات، الفنادق، المدارس... إلخ)؛ فيما تكون الأخرى شكلية والتي تكون أكثر مصداقية لأنها تمثل سمات العصر والطابع الشكلي العام لها مثل عمارة عصر النهضة والكلاسيك والباروك.. إلخ.
- في حال تأثر بنية الأنماط جرّاء التمازج بثقافة ما أخرى؛ تلجأ تلك الأنماط إلى التنظيم الذاتي للتكيف مع هذا التغيير والتأثير؛ بحيث يكون بشكل جزئي لا يُؤثر في بنيتها الشكلية العامة أو بشكل كبير لا يقتصر على بعض التحويرات للمفردات المعمارية فيها؛ بل قد يصل إلى التأثير في بنيتها الشكلية.
- تختلف نمطية المدينة عن نمطية الحدائث والكلاسيك؛ بأنها تستمد شرعيتها من العمارة ذاتها؛ وتتنظر إلى المدينة بأنها سلسلة تواصلية غير منقطعة وكأنما هنالك رابط خفي يربط أجزاءها بعضها ببعض كالرابط الذي يربط اللآلئ في عقد اللؤلؤ.
- جاءت نمطية المدينة بدافع تعالي الأصوات التي تتنادي بالرغبة بإنقاذ العمارة من التأثيرات والتكاملات مع الأنظمة والمجالات الأخرى.
- تنقسم المعرفة عند العقلانيين إلى ثلاثة أقسام رئيسية: الأولى معرفة قبلية تحليلية والتي تكون ثابتة ودقيقة ولكنها غير كافية للتعليم؛ والثانية معرفة بعدية مُخلقة تنتج من خلال التعلم من الخبرات وتعتمد على الحواس؛ والثالثة معرفة قبلية مُخلقة وهي ثابتة ودقيقة تُنتجها الفلسفة والرياضيات.

- إن المعنى عند العقلانيين الجدد يختلف عن المعنى عند الواقعيين الجدد. فإن الأولى تهتم بطريقة إرتباط الأنماط ببعضها فيما تهتم الأخرى بالأنماط ذاتها وإبرازها بصورة واضحة وقوية.
- على الرغم من أن العقلانيين الجدد والواقعيين الجدد يؤيدان العودة للتأريخ لكنهم يختلفون بنظرتهم للتأريخ وطريقة إستخدامه.
- إن العقلانيين الجدد يتخلصون من كل إرتباط بالثقافة، ويستخدمون الأشكال الجديدة التي ليس لها تأريخ، وهذا يعني أنه لا يوجد له معنى بعد. والأشكال التي يقدمونها لا تحمل أي تأريخ أو محتوى معروف، ولا يمكن أن تفهم كتراجم لأنماط مُتذكّرة أو معروفة مُسبقاً.

#### ٤-٤ التوصيات :

- أهمية النقاش والنقاد والمنظرين المعماريين لمفهوم النمطية والنمط والاستفادة منهما فكرياً والعمل على جعلهما المؤثر الأكبر في تكوين العمارة لخلق هوية معمارية تنمي الشعور بالانتماء والتعبير عن خصوصية، من خلال إرتباط المعاني بالانماط تحت سمة العصر أو النمطية.
- أهمية الرجوع إلى ذات وجوهر العمارة بوصفها منبعاً فكرياً حاوياً على كم هائل من المبادئ والقيم القادرة على التكيف مع متغيرات العصر، وهنا يأتي عمل المعماريين في تجسيد تلك المبادئ والقيم بلغة عصرية معبرة عن مختلف ثقافات وأفكار الشعوب.
- أهمية التطرق الى الاسس الفكرية للنمطية والنمط في العمارة وتأثيرهما فيها لتسهيل الفهم لطلاب العمارة تصنيف وتبويب التأريخ المعمارية؛ فضلاً عن خلق أدوات فاعلة في عملية التصميم والتنظير المعماري لهم.
- أهمية وجود مقياس للمقيمين المعماريين تساعدهم في تقييم المشاريع بالإعتماد على مفهوم النمط والنمطية.

#### ٤-٥ الجهات المستفيدة من البحث

- ١- اقسام الهندسة المعمارية في مختلف جامعات القطر.
- ٢- الباحثون عن تأثيرات الفلسفة والفكر في العمارة.
- ٣- الباحثون عن المنابع الفكرية للعمائر المختلفة.
- ٤- المهندسون المعماريون.

## بسم الله الرحمن الرحيم

المشرف : د. أرشد عبد الجبار العنزي  
مدرس  
كلية الهندسة-جامعة النهريين  
E-mail: dr.alanizi@gmail.com

### مُستخلص البحث

الباحث : علي ماجد حميد  
بكلوريوس هندسة معمارية ٢٠٠٧  
جامعة النهريين

E-mail: alimajid86@yahoo.com

العمارة ليست حجراً؛ ولكنها الفكر الذي يقبع خلفه والسابق لعملية التصميم؛ فيمكن إيصال ذلك الفكر عن طريق الأشكال والرسوم أو الصور أو حتى كلامياً؛ ويُخصّص ذلك كله عن طريق مفهومي النمطية والنمط في التنظير المعماري من خلال تحولاتهما عبر العصور؛ فالنمطية هي العمارة ذاتها؛ في أنها تُمثّل سمة العصر وتُصنّف جميع العنّات وأفكار تلك العنّات الفلسفية والنظرية وحتى التطبيقية. فالتنظير النمطي في العمارة يُعالج الفكر والحجر. فيُعنى البحث بإستعراض التحولات المعنوية لمفهومي النمطية والنمط؛ وتوضيح التعاريف المحددة لكل منهما ويمثّل ذلك تحدياً جرّاء التحولات المُتتابعة في مفهومهما عبر العصور وكثرة إنتشارهما في المجالات الأخرى غير العمارة. فيهدف البحث إلى الكشف عن أهمية النمط والنمطية في الهندسة المعمارية. وتكمن المشكلة البحثية في أثر التغيير في تعريف النمطية والنمط على العمارة.

فالنمط هو الأداة المُستقلة الفاعلة في التصميم المعماري؛ والفكرة التي يمكن عن طريقها إيصال فكرة الشكل للمُتلقي. فعلى الرغم من أن الأنماط مُسبقة الوجود ولكن إستحداثها يتأتى عن طريق إكتشافها حسب موقعها؛ حيث تُصنّف الأنماط الى عدة أصناف؛ نمط مثالي ونمط أولي؛ والسُتريوتايب؛ والنمط الأعلى؛ والنمط الفعّال والمُطوّر وغيرها من الأنماط. وأن نقول نمط الإفتتاح للداخل، فذلك يشمل أشكالاً عديدة ووظائف مُتنوعة، فالنمط تعبير معماري أساسي يختلف عن الشكل وعن الوظيفة. فلا بد لأي وظيفة من نمطٍ لكي يتم تحقيقها في شكلٍ ما، لأن النمط هو طريقة حلّ الوظيفة في الشكل؛ والشكل يحتاج للنمط لإحلال الوظيفة فيه (في الشكل). ولذلك فالنمط مهم جداً وأساسي ولا يمكن الإستغناء عنه. والنمط كتجريد مُستق من الأعمال المعمارية الحالية سيعمل بالتالي كمبدأ مُنتج للأعمال الجديدة. فكانت الحاجة إلى البحث عن مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية؛ للكشف عن أهمية وتعريف مفهوم النمط في تفسيره لغوياً ومعمارياً ومناقشة مفهومه الفكري والتواصلية؛ ومناقشة النمط معمارياً كونه مفهوماً مُستقلاً شكلياً ومعنوياً ووظيفياً.

والنمطية هي الشطر الآخر في النظرية النمطية التي تكون مملوءة بالمعاني على عكس الأول؛ فالنمطية ترسم ملامح وسمة العصر من خلال نمطياتها المُتلاحقة والمُتتابعة؛ فيُعنى البحث بالكشف عن مفهوم النمطية المعمارية عن طريق تفسير تعريفها وأهميتها في العمارة؛ وإستعراض بعض النمطيات المعمارية وميزاتها؛ والأصل الذي تستمد منها شرعيتها في العمارة.

وتتضح أهمية مفهومي النمطية والنمط من خلال تطبيقاتهما وفائدتهما (في العمارة)؛ من حيث مناقشة القضايا الكبرى في العمارة كأصل التشكيل الأولي لها؛ حيث وعلى الرغم من إختلاف قُطبي الفلسفة العقلاني والمادي إلا انهما يتفقان بكون النمط أساساً في التشكيل الذي إنبثقت منه كل الروعة والفخامة المعمارية. وإضافة لذلك؛ تُفسر النظرية النمطية المفاصل الدقيقة التي تفصل النمطيات وما تحدثت من ثورات ويزوغ عنّات جديدة في التاريخ؛ ولد التفكير بالتنظير النمطي وتطور كحاجة لإتقاد العمارة من التأثيرات الخارجية طبيعية كانت أم تقنية. حيث أن فكرة إستقلالية الأنماط هي من وسائل حفظ العمارة وتكاملها ذاتياً وعدم إنجرارها (لإنتاج أشكالها) وراء من هو خارج حقل العمارة. فنجد أن نمطية الكلاسيك قد إعتمدت على النظرة التكاملية مع الطبيعة وبنظرة تختلف عن النمطية التي سبقتها في عمارة الباروك والروكو (نمطية ما قبل الكلاسيك)؛ من خلال محاكاة نمطية الكلاسيك للنموذج الإغريقي أو الروماني؛ حيث تكشف لنا النظرية النمطية أيضاً بأن النمطيتين (الكلاسيكية والتي قبلها) مختلفتان ولكنهما ليستا مُتضادتين؛ وينطبق الحال بين نمطيتي الحدائثة والكلاسيك أيضاً؛ فنجد أن كلتاها (الكلاسيك والحدائثة) تستمدان شرعيتهما من طبيعة ما أخرى خارج العمارة. فيما نجد أن نمطية المدينة تختلف عن النمطيات السابقة كونها تستمد شرعيتها ومبادئها من داخل العمارة؛ فحاولت معالجة سلبيات نمطية الحدائثة وإخفاقاتها من خلال إستخدام ذاكرة المدينة والتقرّب إلى الشعوب وتدفئة مشاعرهم بتذكيرهم بالصور العالقة للمدينة في الأذهان. ومن ثم الخاتمة التي تستعرض إستنتاجات وخلاصة الفصول السابقة والتي طرحت التوصيات والجهات المُستفيدة من البحث.

## المصادر والمراجع

### ١. المصادر والمراجع العربية

- القرآن الكريم.
- ابن ابي عاصم، ابي بكر أحمد بن عمرو، السنة، ت (٢٨٧هـ)، تحقيق باسم بن فيصل الجوابرة، ج١، دار الصمعي، ط١، الرياض، المملكة العربية السعودية.
- ابن منظور، لسان العرب المحيط، المطبعة الاميرية، القاهرة، طبعة يولاى.
- ابو الحسين، احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج٦.
- احمد، احمد ابراهيم، حاجتنا للمعرفة .. نظرية المعرفة (الابستمولوجي)، مقال منشور، مجلة إسلامية المعرفة، عدد ١٥، عام ٢٠٠٨.
- احمد، كمال ريسان، معنى الحداثة، مقال منشور في مجلة آفاق عربية، ١٩٩٠.
- بدوي، عبد الرحمن، المثل العقلية الأفلاطونية، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، نصوص وترجمات لمؤلفين شرقيين، المجلد رقم ١٢، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٧.
- بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج١، ط١، مطبعة سيمانزادة، ٢٠٠٦.
- البخاري ، أبي عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار احياء التراث العربي، القاهرة، مصر.
- البستاني، بطرس، قطر المحيط، لبنان-بيروت، ١٨٩٦م، ج٢.
- التركي، فتحي، رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢.
- تشايلدز، بيتر، الحداثة، ترجمة باسل المسالمة، ط١، ٢٠١٠، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا.
- التكرلي، نهاد، اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩.
- جدو، ييار حسن، المذاهب الفكرية الحديثة والعمارة، بحث في مناهج النقد المعماري، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣.
- الحزمي، أحمد محمد، أنماط من النسيج الحضري المتضام في بعض المدن العربية القديمة، بحث منشور، المؤتمر الهندسي الثاني، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية، ٢٠٠٩.

- حسن، نوبي محمد، **قيم الوقف والنظرية المعمارية، صياغة معاصرة**، كلية العمارة والتخطيط، جامعة الملك سعود، الرياض، بحث منشور في مجلة أوقاف، الأمانة العامة للأوقاف، الكويت، العدد ٨، مايو ٢٠٠٥.
- الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، **مختار الصحاح**، دار الرسالة/ الكويت ، ١٩٨٣م.
- الجبوري، عماد الدين، رحلة مع أقطاب الشكّية، مقال منشور في صحيفة العرب الإخبارية، الصادرة في يوم السبت الموافق ١٨/١٠/٢٠٠٨، مصر، القاهرة.
- سمرصن، جون، **اللغة الكلاسيكية لفن العمارة ٢**، ترجمة سامي محمد، سلسلة عدنان أسود للعمارة، بغداد، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٩٦.
- شيرزاد، شيرين إحسان، لمحات من تاريخ العمارة والحركات المعمارية وروادها، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢.
- القزاز، ضحى عبد الغني، **النمطية في عمارة ما بعد الحداثة خصوصية المعماري Aldo Rossi**، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الهندسة- الجامعة التكنولوجية، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- الصغائي، الحسن بن محمد، **العباب الزاخر**، مج ٢٤.
- العكام ، أكرم جاسم محمد - المعموري، عبدالله سعدون سلمان، بحث منشور بعنوان **(دور الفعل الاخلاقي على بنية العمارة النمطية والتفكيكية)**، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية ، م٢٦، العدد ١، ٢٠١٠.
- العنزي، أرشد عبد الجبار، **أستقلالية الشكل في العمارة الاسلامية**، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
- العنزي، أرشد عبد الجبار، **الزمان من عمق المفهوم الاسلامي لعمارة مستقبلية**، اطروحة دكتوراه، كلية الهندسة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
- مرزوق، إبراهيم، **دليل الاوائل**، ط١، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢.
- مجلة مصر، **القاهرة التاريخية : شارع المعز لدين الله، الشارع الأعظم**، إصدارات وزارة الثقافة المصرية، العدد ٥٢، صيف ٢٠٠٩، القاهرة، مصر.
- النيسابوري، أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري، **المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم المشهور بـ {صحيح مسلم}**.
- هايمن، ستانلي، **النقد الادبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٢.

## ٢. المصادر والمراجع الاجنبية

- Adam, Robert, “**Technology and Contemporary Architecture**”, in Architectural Design.Vol.90 9/10, 1989.
- Argan Giuilo Carlo, (1962) “**On the Typology of Architecture**”, in Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995. Kate Nesbitt Ed., New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Argan, Guilio Carlo, (AD) “**On the Typology of Architecture**”, Translated by J. Rykwert, The Architectural Design, Dec. 1963.
- Aymonino, Carlo, **Type and Typology, School of Vince**, Guest-Edited by Luciano Semerani, Architectural Design 55 5/6-1985.
- Banham, Reyner, **Theory and Design in the First Machine Age**, New York: Praeger Publishers, 1960.
- Bertens, Johannes Willem,& Fokkema, Douwe Wessel, **International Postmodernism: Theory and Literary Practice (Comparative History of Literatures in European Languages)** , John Benjamins Publishing Co, 1997.
- Blondel, Jacques François, **Cours d’architecture**, (Paris, 1771-1777), vol.2, Trans. by Vidler, Anthony, “The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830”, Oppositions Reader, New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- Broadbent, Geoffrey, “Neo-Rationalists”, **Emerging Concepts in Urban Space Design**, London, New York: E & FN Spon, 1990.
- Brock, Thomas D., **Robert Koch : a life in medicine and bacteriology**, 1999.
- Castex, Jean, **Architecture of Italy**, Reference Guides to National Architecture, 2008.
- Ching, Francis, P., K., **Architecture, Form, Space & Order**, Van Nostrand Reinhold, Company, 1979
- **Collins Essential English Dictionary** 2nd Edition 2006 © HarperCollins Publishers 2004, 2006.
- Collins, Peter, **Changing Ideals In Modern Architecture 1750-1950**, 24 Russell Square London: Faber and Faber, 1965.

- Colquhoun, Alan, (1989), **Modernity and Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987**, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1989.
- Colquhoun, Alan, (1981) “**Displacement of Concepts in Le Corbusier**”, Essay in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change, 4th ed., Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1986.
- Conrads, Ulrich, **Programs and manifestoes on 20th century architecture**, 18th ed., translated by Michael Bullock, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- Curtis, William, “**Industrialization and the City: the skyscraper as type and symbol**”, Modern Architecture Since 1900, 3rd ed., London: Phaidon Press Limited, 1996.
- D’Alembert, Jean le Rond, **Discours Préliminaire de l’ ‘Encyclopédie’**, 1750, Paris , Editions Gonthier, 1965.
- De Quincy, Quatremère, “**Type**”, Encyclopédie Méthodique, Architecture, vol.3, pt. II Paris, 1825. Introduction and English trans.: Vidler, Anthony, Oppositions Reader, New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- Eisenman, Peter, “**From object to Relationship II: Giuseppe Terragni’s Casa Giuliani Frigerio**”, in Perspecta, Vol.13-14, 1971, pp.36-65.
- Eisner, Simon, Arthur Gallion, Stanley Eisner, **The Urban Pattern**, United States of America, 1992.
- **Encyclopædia Britannica Premium Service**. 22. June. 2006, link: <http://www.britannica.com/eb/article-58448> .
- Featherstone, Mike, **Postmodernism**, The University of California, Vol. 5, 1988.
- Forty, Adrian, **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture**, London: Themes& Hudson, 2000.
- Frampton, Kenneth, **Modern Architecture: a critical history**, New York and Toronto: Oxford University Press, 1980.
- Frost, S. E., **Basic teaching on the great philosopher**, A Survey of Their Basic Idea, Doubleday, Universal Digital Library, 1962.

- Gelenter, Mark, **Sources of architectural form, a critical history of western design theory**, Manchester university press, 1996.
- GÜNEY, Yasemin I., **Type and typology in architectural discourse**, study based on the author's doctoral studies at the University of Michigan, Ann Arbor MI, USA, 2007.
- Goodwin, Kate, **Andrea Palladio: his life and Legacy, Royal academy of Arts**, 2009.
- Harvard Architecture Review, "**Autonomous Architecture**", vol. 3 Winter 1984.
- Harris, Cyril M., **Illustrated of historic architecture**, Publisher: historic architecture source book, United States of America, 1988.
- Hays, K. Michael, (2000), **Architectural Theory since 1968**, The MIT Press, 2000.
- Herrmann, Wolfgang, **Laugier And Eighteenth Century French Theory**, London, Hertford and Harlow: The Shenval Press, 1962.
- Herschel, Wayne, **The Hidden Records : The Star of the Gods**, 2003.
- Johnson, Paul-Alan, **The theory of architecture: concepts, themes & practices**, 1994.
- Jones, Nigel R., **Architecture of England, Scotland, and Wales**, United States of America, 2005.
- Jung, **The Archetype and the Collective Unconscious**, trans. By R. F. C. HULL, 2<sup>nd</sup> edition, 1981, London.
- Krier, Rob, **Urban Spaces**, Rizzoli International Publications, 1979.
- Kruft, Hanno Walter, **The Enlightenment and Revolutionary Architecture, A History of Architectural Theory: From Vitruvius To The Present**, Trans. Ronal Taylor, Elise Callander and Anthony Wood, New York, Princeton Architectural Press, 1994.
- Laugier, Marc-Antoine, **Essai sur l'architecture**, 1753 trans. Wolfgang and Anni Herrmann, in An Essay on Architecture, Los Angeles:1977.
- Lavin, Sylvia, **Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture**, Transformation of type, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1992.
- Madrazo, Leandro, **The Concept of Type in Architecture**, Dissertations ETH No.11115, 1995.



- Martin, Miguel A., **The Origins of Le Corbusier's Modulor: Adaptive Reuse of Historical Precedence**, Published Research, ARLH 208: Modern Architecture 2, Professor Rossell, Winter 2010.
- Mitchell, William J., "**Types and Vocabularies**", "The Logic of Architecture", MIT Press, Cambridge, 1992.
- Moneo, Rafael, "**Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery**", Trans: Angela Giral, in *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- Nesbitt, Kate, **Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995**, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- **Oxford Dictionaries Online**,  
[http://www.oxforddictionaries.com/view/entry/m\\_en\\_gb0892620#m\\_en\\_gb0892620](http://www.oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0892620#m_en_gb0892620)
- Petersen, Andrew, **Dictionary of Islamic architecture**, united states of America, 1996.
- Radley, Alan, "**Artefact, Memory and a Sense of the Past**", in *Collective Remembering*. David Middleton and Derek Edwards Ed., London: SAGE Publications, 1990.
- Rossi, **The Architecture of the City**, 3rd ed. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1986.
- Rykwert, Joseph, **On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History**, 1981.
- Saisselin, Rémy Gilbert, **The Enlightenment against the Baroque: economics and aesthetics in the Eighteenth Century**, University of California Press, 1992.
- Scolari, Massimo, "**The New Architecture and the Avant-Garde**", in *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1998.
- Semerani, Luciano, **Why Not?, School of Vince**, Architectural Design 55 5/6-1985
- Summerson, John, **The Classical Language of Architecture**, London: Thames and Hudson, 1980.
- Tafuri, Manfredo, **Architecture and Utopia**, Design and Capitalist Development, Cambridge, The MIT Press, 1976

- **The American Heritage®** Dictionary of the English Language, Fourth Edition copyright ©2000 by Houghton Mifflin Company. Updated in 2003. Published by Houghton Mifflin Company.
- Tullio, De Mauro, “**Tipologia**”, in Casabella, 509/510 (jan-feb), 1985.
- Turan, Belgin, “**Is ‘Rational’ Knowledge of Architecture Possible?**” in JAE (Journal Architecture Education), Vol. 51, No. 3, Feb., 1998.
- Tzonis, Alexander, **Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor**, NY: Universe Publishing, 2004.
- Vidler, Anthony, (2000), “**The Third Typology**”, Architecture Theory Since 1968, K. Michael Hays Ed., Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2000.
- Vidler, Anthony, (1977), **The Third Typology**, Oppositions Reader, New York: Princeton Architectural Press, 1977.
- Vidler, Anthony, (1987) **The Writing Of The Walls: Architectural Theory in the late Enlightenment**, Princeton, 1987.
- Vidler, Anthony, (1998), “**The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830**”, Oppositions Reader, New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- Vidler, Anthony, (2002), “**The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy**”, Perspecta, vol.33, 2002.
- “**Webster’s College Dictionary**” New York. Random House (1997).

## المقدمة

كان التنظير النمطي ولا يزال أحد المواضيع الأساسية والمهمة في التنظير المعماري؛ وأكد عليه العديد من النقاد والمنظرين المعماريين عبر العصور؛ لما فيه من مفاصل وتشعبات مهمة في العمارة. حيث أكتسب مفهوم النمط عدة تطورات مفهومية للمصطلح بفضل مرونته العالية عبر التاريخ. فتشير الأفكار النمطية إلى العلاقات الرابطة بين الأشياء؛ تميزها وتقدمها في نسقٍ واحدٍ من خلال تجانسها. وهي الرابطة الذي بفضلها أصبحت مجموعة ما تحت مُصنّف واحد هو سابقٌ لها. وذلك المُصنّف أو الرابطة غير المرئي يمكن أن يُكتشف أو يُستحدث؛ فبذلك تكون المعرفة في نظرية النمط (*Theory of the Type*) مسبقة على الواقع الملموس. أما مفهوم النمطية فيرتبط بصورة مباشرة مع الإنسان حيث أن الرغبة الإنسانية تجمع وبشكل كبير للتصنيف وتنميط الأشياء والأحداث وبصورة واضحة. بدءاً من تصنيف العوالم والدول مروراً بتصنيف الأشخاص والرجال وجميع الأشياء التي يمكن جعلها في أصناف متعددة.

وعلى مستوى المعلومات فإن أهمية النمطية لا تبرز بشكل أساسي في تنظيم وتبويب الكتب والملفات فقط؛ إذ إن تصنيف الموسوعات العلمية والأدبية والتاريخية وغيرها (والتي تندرج تحتها تصنيفات أدق) قد تكون هي سبب بداية شرارة الثورات العلمية.

أما في مجال العمارة فمن الطبيعي أن نجد أن أول مدخل للنمطية قد تطور عن طريق الفلسفة العقلانية؛ وبالتحديد في عصر التنوير<sup>(1)</sup> (*Enlightenment*) من خلال عالم الآثار والكاتب الفني الفرنسي "دكوينسي" (*Quatremre de Quincy*) والذي أعمدت طروحاته بشكل واسع في القرن العشرين؛ حيث أعطى تعريفاً دقيقاً للنمط المعماري في قاموسه التاريخي؛ فيقول: إن مفردة النمط لا تُقدم بأنها صورة لشيء ما يمكن نسخه أو تقليده تماماً بقدر ما هي فكرة ذلك العنصر الذي يخدم ذاته كقاعدة للنموذج. وبعد ذلك حاول الحداثيون التقليل من أهمية النمط بجعله مفهوماً منمطاً أو سلوكاً مكرراً ليس إلا، لكن هذا لم يستمر طويلاً حتى بدأ النقاد والمنظرون المعماريون بأحياء مفهومي النمط والنمطية بشكل واسع بدءاً من خمسينيات القرن العشرين، وأنعكس ذلك في كتابات الدو روسي وغيره من المنظرين.

(1) يُعدُّ بعض العلماء أن بداية عصر التنوير كانت من منتصف القرن السابع عشر الى القرن الثامن عشر. (وكيبيديا، ص : بلا) (<http://ar.wikipedia.org/wiki>)

ويعنى البحث بإستعراض التحولات بمعنى مفهومي النمط والنمطية معمارياً من عصر التنوير إلى القرن العشرين. والكشف عن أهمية مفهومي النمط والنمطية. فالنمط كان ولا يزال موضوع مناقشة في كثير من المقالات النقدية للمنظرين والنقاد في حقل العمارة. ويعنى البحث أيضاً بتوضيح تلك التعاريف والمعاني عبر التاريخ وإعطاء تعريفٍ محددٍ للنمط وإظهار التعاريف المعمارية المختلفة.

هذه التحولات والتطورات التي حدثت في أوقات مختلفة كانت لديها نقطة مشتركة، في أن النمط كان يُؤخذ كمرجع مدرك وفي أنه يدعم الذاكرة في المعرفة المعمارية. وسجل ذلك الأقدمون من خلال إقتباسهم للأنماط الطبيعية الكونية والتي هي واضحة في حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل؛ فنجد أن الأساس الهندسي والتخطيطي الذي قامت عليه حضاراتهم مأخوذة من المجموعات النجمية الكونية ومطبقة بغاية من الدقة ويعد لليوم أحد الشواخص المعمارية المهمة في العالم. ومع بداية القرن الثامن عشر إتجه التنظير النمطي في الطروحات المعمارية لتعريف النمط في أن فكرة النمط تتمثل من خلال الكوخ الريفي حيث كان مقصد مارك لوجيه (*Laugier*) هو إظهار التشابه بين الكوخ الريفي وبين الصورة الخيالية للأشجار الأربع وتفرعاتها التي تشبه التقسيمات الشكلية للكوخ الريفي. فكان قسر الطبيعة لتفسير النمط البدائي للكوخ الريفي من خلال رسمة لوجير والتي إقترحها كمحاولة لتقوية وإسناد موقفه في أن الأنماط تؤخذ من الطبيعة ومن الأشجار، وبعد ذلك تطورت الافكار الخاصة بتعريف النمط وأصبحت أكثر نضجاً في أن دكوينسي لم يكن على منهج لوجيه ولكنه ذهب إلى أن النمط يشير إلى الكوخ الريفي، الخيمة، والكهف. في فكرة تجسيد الكوخ والكهف والخيمة بتمثيلها الفيزياوي الاولي كأنماط أساسية (أولية) *Prototype* مشتقة من المعرفة السبقية للذات؛ فأنها لا تشير إلى النموذج بشكل صريح ولكنها هيئة مجردة للأشكال والنماذج المنتجة منها. وعلى نفس النهج جاءت التناسبات المشتقة من الطبيعة من خلال نمط النسبة الذهبية وإستخدامه في النماذج؛ فمن خلال تلك المفاهيم والأنماط وتعريفاتها تكونت السمة العامة لذلك العصر؛ والتي تستند إلى الوعي الفكري والأدبي لتلك الأنماط المستخدمة.

فكانت أولى محاولات المنظرين والنقاد في حقل العمارة مقصورة على تفسير الأنماط المعروفة في ذلك العصر، وبعد ذلك تغير الحال مع ظهور الأنماط الجديدة والتي إنبثقت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ وعلى أثر ذلك تغيرت سمة العصر؛ حيث أصبحت أكثر تعقيداً بسبب طبيعة الماكنة. فالإشارات البصرية لم تعد تؤخذ من ذاتية الطبيعة (*Nature*)، وإنما أصبحت عملية الخلق

والتحويل عن طريق تجريدية الماكنة والتي هي بدورها مرتبطة بأنظمة أخرى مثل التقنية والحالة الاقتصادية. فالحصول على النمط وإدراكه يكون من خلال إزالة وتبسيط وحذف جميع العناصر الزائدة التي تُلغى الفكرة الكامنة الرئيسية والبسيطة؛ التي تكمن خلف الماكنة لتشير إلى معرفة حدسية جديدة تجسدت بالآلة وحاول بعض المعماريين مماثلتها في العمارة.

في كل هذه المراحل إكتسب النمط بشكل مباشر أو غير مباشر مفهوماً بصرياً، فضلاً عن إمتلاكه المفهوم التخيلي أو غير البصري أيضاً، والذي يقودنا إلى مشكلة التناقض في كون الحالة الأولى تشير إلى مفهوم فيزيائي ملموس، فيما يشير الثاني إلى مفهوم مجرد ومبهم. فأن له طبيعة مزدوجة *double nature* التي تبدو بأنها تعطي مفهوماً متماسكاً وقوياً لتحولاتها في فهم التواصل والتغير في ظهور النمط.

لذلك فإن هدف البحث سيكون في توضيح الإستفادة من مجمل النظرية النمطية في الهندسة المعمارية. حيث تعمق مُختلف المنظرين المعماريين في تعريف مفهوم النمط في الهندسة المعمارية منذ القرن الثامن عشر، حيث يقول المثاليون بإرجاع مصدر النمط إلى نظرية المعرفة لإفلاطون *Plato* من حيث أن معرفة خواص الشيء لا تعتمد على الحواس فحسب وإنما على العقل لإعطاء صورة حقيقة عن المُدرك به إذ بدأ إستخدام مصطلح النمط بالنتظير المعماري في تعريف (دكوينسي) *de Quincy* في عام ١٨٢٥م. وأصبح مرجعاً في الدراسات عن هذا الموضوع. وبعد ذلك تم تجديد تعريف المصطلح في ستينيات القرن العشرين في مقالة (أرغان) *Argan* بعنوان (*On the Typology of Architecture*)، وتم تجديده حديثاً بواسطة النقاد المعاصرين أمثال ألدو روسي *Aldo Rossi* وغيره ممن عملوا بالدراسات النمطية خلال السنوات القريبة الماضية.

وتتجلى مشكلة البحث في : أثر التغير في تعريف النمطية والنمط على العمارة؟. وأما هيكلية البحث فتتكون من: المقدمة وفيها نظرة عامة تمهيدية للبحث وأقسامه. فيما يركز الفصل الأول على مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية في ثلاثة مباحث؛ يتناول المبحث الأول تفسير مصطلح النمط بصورة عامة لغوياً ومعمارياً. فيما يكون المفهوم الفكري للنمط في المبحث الثاني من خلال طروحات النقاد والمنظرين المعماريين أمثال لوجيه ودكوينسي وأرغان. والمبحث الثالث يسلط النظر على إستقلالية النمط المعماري. فالنمط كمبدأ تجريدي مشتق من الأعمال المعمارية الحالية سيعمل بالتالي كمنتج

للأعمال الجديدة، وعلى الرغم من التغييرات التي تطرأ عليه جراء التمازج الثقافي والإجتماعي، إلا أنه فرض نفسه كمبدأ في ذاته في العمارة وفي المدينة.

ويركز الفصل الثاني على مفهوم النمطية المعمارية في مبحثين، يركز الأول على تفسير مصطلح النمطية وأهميتها في التنظير المعماري، وأما المبحث الثاني فيتناول إستعراض النمطيات المعمارية كنمطية الكلاسيك (أو النمطية الأولى كما يسميها فيدلر) من خلال أصولها الفكرية؛ إذ نجد إرتباط مفهوم النمطية بالطبيعة بشكل واضح. لذا يتم التطرق الى الطبيعة المدركة بصورة ملموسة والمحسوسة؛ والتي تُمدد لموضوع المحاكاة والمماثلة في منظور الناقد دكويوسي وبالتالي يمكن الكشف عن ميزات وخصائص نمطية الكلاسيك. ومن ثم نمطية الحداثة (النمطية الثانية) بالإشارة إلى مصطلح (الماكينة) *machine*، في تلك المدة والتي تطور فيها مفهوم النمط إلى حالة متأثرة بالطبيعة الجديدة. في التجديد والخروج عن المألوف؛ والتطرق إلى أسباب إنبثاقها وتأثير التطور التقني في سمة العصر، والذي أسهم بطريقة أو بأخرى إلى رسم ملامح المماثلة في عمارة الحداثة بشكل عام؛ والمماثلة مع الماكينة بشكل خاص وبالتالي يمكن الكشف عن ميزات وخصائص نمطية الحداثة وأسباب إخفاقاتها.

أما في الفصل الثالث، فيتم التطرق إلى مفهوم العمارة تأسيساً على فكري النمطية والنمط. فالعمارة هي المرآة التي تنعكس عليها حضارات الشعوب؛ وهي الصورة العمرانية التي تتميز بها تلك الحضارات؛ تهدف النمطية إلى رسم ملامح تلك الحضارات وتقديمها كسمة عصر مُتميزة عن باقي العصور. فيما تُعدّ النمطية كأداة للفهم المعماري كمبحث أول، فيما يكون الثاني في إستخدامهما في تخطيط المدينة؛ وأنماطها، فيما يناقش المبحث الثالث علاقة نظرية النمط مع تشكيل العمارة الأولى والتي يتضح من خلالها أن نظرية النمط مسؤولة بشكل مباشر وصريح فيها؛ والذي بدوره يساعد على إعتقاد نظرية النمط في الدراسات المعمارية في المبحث الرابع؛ والذي يتطرق الى دراسات النقد المعماري والتنويعات النمطية وعملية إعادة البناء النمطي الذي يساعد على فهم نمطية المدينة. وتُعدّ النظرية النمطية حلاً للربط المتناقضة بين الإستقلال (إستقلال العمارة) والتمثيل المعماري للمدينة؛ كون أن النمطية مملوءة بالمعاني المنبثقة من روح العصر. فتكشف لنا نظرية النمطية أن النمطية الجديدة لا بد من أن ترتبط بجذور مع نمطية الحالية. ومن ثم التطرق إلى مفهوم النمط والنمطية عند العقلانيين الجدد والواقعيين الجدد. وتكون الخاتمة بالإستنتاجات والتوصيات للفصول الثلاثة السابقة.

# النمط والنمطية في العمارة

رسالة

مقدمة الى كلية الهندسة في جامعة النهريين

وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير علوم في الهندسة المعمارية

من قبل

علي ماجد حميد

بكالوريوس علوم في الهندسة المعمارية ٢٠٠٧

١٤٣٢هـ  
٢٠١١م

ذي الحجة  
تشرين الثاني

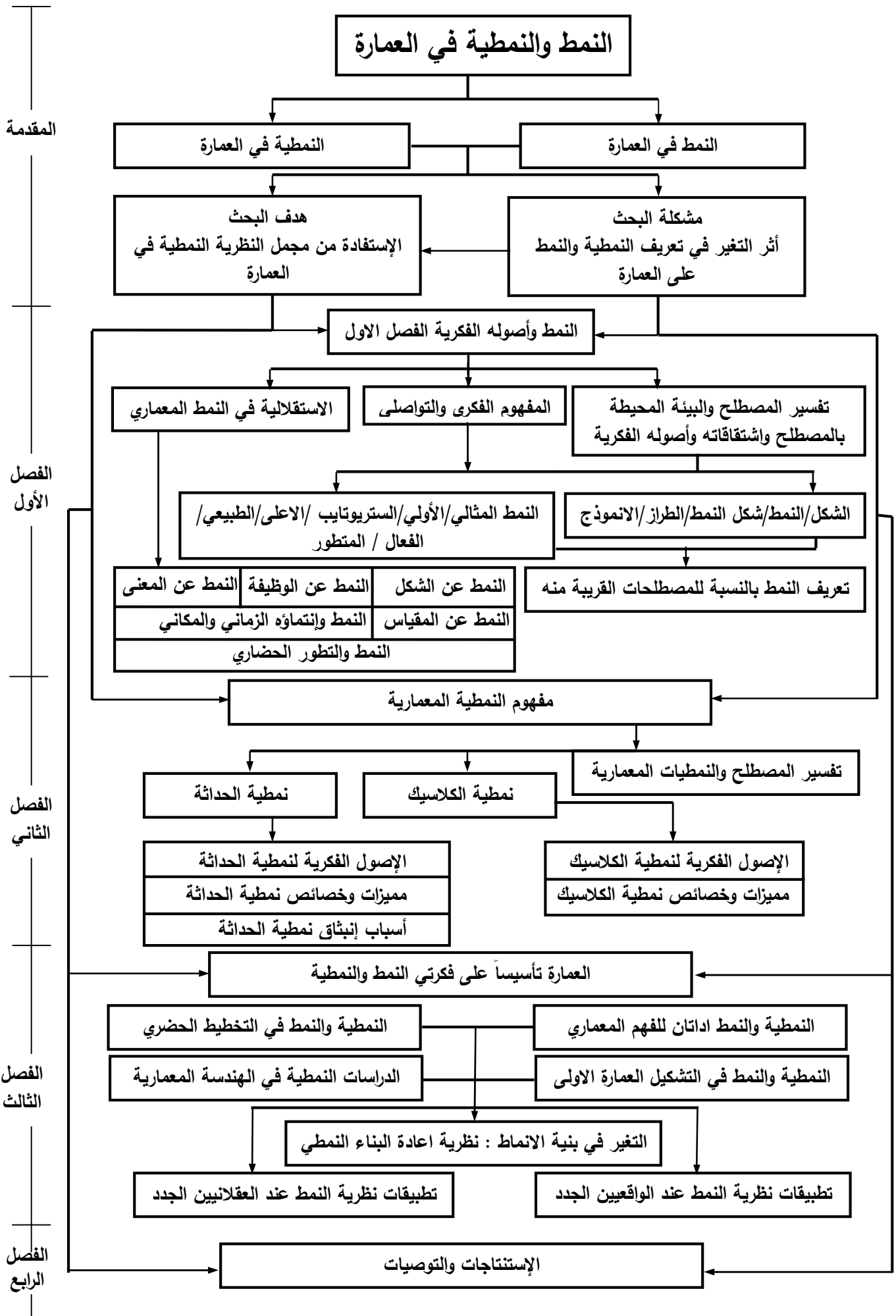
## شكر و تقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد أشرف المرسلين وعلى آله وأصحابه الغر الميامين، وبعد.. فلا يسعني إلا أ، أتق بالشكراً لأستاذة  
مل الدكتة ير أرشد عبد الجب نزي  
وإرشاد طوال سنوات دراستي وبحثي، وللتوجيه الذي أثرى البحث وأخرجه بهذه  
ورة. فقد كان خير أستاذ علمني، فجزاه الله خير ما جازى أستاذة

كما أتقدم بالشكر والمحبة لأفراد عائلتي وأصدقائي جميعاً لتحملهم معي بصبر  
مشاق درب الطويل. وأخص بالذكر الأب الفاضل الذي عسى إسمي أن يتلأأ كونه  
تابعاً لإسمه، الحاج ماجد حميد رشيد النعمي. فله ولأمي الحنون كل تقديري واحترامي  
وهما اللذان غذياني من الأخلاق أصدقها وأحقها، وهما اللذان لم يدخرا جهداً ولا تعباً  
في سبيل إكمال دراستي وبحثي. فأشكرهما وأسأل الله أن يجزيهما الجنة، ويجعل كتابيهما  
عليين.

وأقدم خالص ري وإمتناني سديري الى جميع أساتذتي في قسم  
ة المعمارية بجامعة النهرين ممن أس علي، لقياهم تشرفت  
نفسني بالحضور في ن علمهم ... فجزاهم الله عني كل خير. والأستاذ والأخ العزيز  
طي علي عثمان الراوي لما بذل من جهد في تزويدي بمصادر مهمة.  
جزى الله تعالى الجميع عني خير الجزاء





الشكل رقم (٠-١) هيكل البحث

## قائمة الأشكال

### الفصل الأول

| رقم الصفحة | العنوان   | رقم الشكل |
|------------|---|-----------|
| ١٢         | الشكل والحالة الإجتماعية: روبي هاوس ( <i>Robie House</i> )، شيكاغو، ١٩١٠، فرانك لويد رايت؛ ومشهد منظوري لفيرسالييز ( <i>Versailles</i> )، فرنسا، ١٦٦٨، بييري باتيل.             | ١-١       |
| ١٢         | الشكل والحالة الإقتصادية: كنيسة مادليني ( <i>Madeleine</i> )، باريس، فرنسا ١٨٠٤-٤٩، بييري فيكنون ( <i>Pierre Vignon</i> )؛ ومبنى البارثينون، أثينا، اليونان ٤٤٧-٤٣٦ قبل الميلاد | ٢-١       |
| ١٧         | تشابه الأشكال: مختبرات مركز ريتشارد الطبي في بنسلفانيا للمعمار لويس كان، ١٩٦٠، ومعبد زوسر، سقارة، السلالات الفرعونية الأولى ٢٢٧٨ ق.م.   | ٣-١       |
| ١٧         | تشابه الأشكال: مشروع مسابقة مكتبة واشنطن، سانت لويس، لويس كان ١٩٥٦، وهرم زوسر المدرج، القرن الثالث ق.م، مصر   | ٤-١       |
| ١٨         | تشابه الأشكال: أهرامات مصر-الجيزة، وأهرامات سيدونيا-المريخ  | ٥-١       |
| ١٩         | تطابق التسقيط: حجم أهرامات الجيزة مع شدة توهج نجوم أورين ومواقعها   | ٦-١       |
| ١٩         | أماكن ودرجة توهج النجوم أندرومندا مع أماكن وحجم أهرامات سقارة   | ٧-١       |
| ٢٠         | تطابق تسقيط المجموعة النجمية أورين وبلاديس وأندروميديا على توزيع الأهرامات في مصر   | ٨-١       |
| ٢١         | صور تظهر مجموعة النجوم أورين وبلاديس في الألواح الطينية السومرية بشكل واضح في الأعلى دائما إشارة إلى كونها في السماء.   | ٩-١       |
| ٢٣         | الأنماط الطبيعية في النسبة الذهبية المشتقة من جسم الإنسان   | ١٠-١      |
| ٢٤         | النسبة الذهبية في مبنى البارثينون   | ١١-١      |
| ٢٥         | تحقق النسبة الذهبية في التناسبات الرياضية في سيدونيا، المريخ  | ١٢-١      |
| ٢٦         | المنظور العقلاني للصور  | ١٣-١      |
| ٢٨         | الأشجار أصل نمط العمود من منظور الماديين  | ١٤-١      |
| ٣٢         | الإنموذج <i>model</i> الطبيعي لمارك انطوان لوجيه <i>Laugier</i> ؛ والإنموذج الطبيعي للطراز الفرنسي عند ريبارت <i>Ribart</i>   | ١٥-١      |
| ٤١         | التباين الشكلي للنمط الواحد.  | ١٦-١      |
| ٤٢         | تعددية الأشكال التي تشير إلى نفس النمط  | ١٧-١      |

| رقم الصفحة | العنوان  | رقم الشكل |
|------------|--|-----------|
| ٤٣         | المئذنة الملوية في جامع المتوكل، سامراء؛ نصب الجندي المجهول، بغداد؛<br>وكنيسة في دالاس، امريكا ١٩٧٧، للمعمار فيليب جونسون  | ١٨-١      |
| ٤٣         | أهرامات مصر/ الجيزة، وفندق الاقصر /لاس فيكاس/الولايات المتحدة  | ١٩-١      |
| ٤٤         | استخدام القبة في الواجهة والمقاطع وكذلك الإنموذج الثلاثي الابعاد لحمام<br>أكريبا ( <i>Baths of Agrippa, Rome</i> ) ١٩ ق.م في روما، قام برسم<br>الواجهة والمقاطع اندريا بلاديو ( <i>Andrea Palladio</i> ) ، من الرسوم التابعة<br>للربيا ( <i>RIBA</i> ) | ٢٠-١      |
| ٤٥         | إستخدام القبة فوق كالداريوم ( <i>caldarium</i> ) أو الحمام الحار في مخطط وإنموذج<br>ثلاثي الابعاد لحمام الامبراطور كاراكلا ( <i>Caracalla</i> )، روما ٢١١-١٦م.   | ٢١-١      |
| ٤٥         | إستخدام القبة فوق تبيداريوم ( <i>Tepidarium</i> ) أو الحمام الدافئ في مخطط<br>الحمام الامبراطوري في مدينة تريير ( <i>Trier</i> ) جنوب غرب المانيا.   | ٢٢-١      |
| ٤٥         | إستخدام القبة فوق فريكيديريوم ( <i>Frigidarium</i> ) أو الحمام البارد في مخطط<br>والإنموذج الثلاثي الابعاد في مدينة بومبي الاثرية ( <i>Pompeii</i> ) في روما.  | ٢٣-١      |
| ٤٦         | إستخدام القبة فوق البانثيون ( <i>Pantheon</i> )، روما. من اليمين الى اليسار: صورة<br>ثلاثية الابعاد للمبنى، مخطط ثنائي الأبعاد للمبنى، منظور داخلي   | ٢٤-١      |
| ٤٧         | أستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل في فضاء الصحن بالجامع الأزهر   | ٢٥-١      |
| ٤٧         | أستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل في الأمير بشتاك  | ٢٦-١      |
| ٤٨         | أستخدام نمط الإنفتاح نحو الداخل في المدافن والمقابر (الأضرحة)  | ٢٧-١      |
| ٤٩         | مكة المكرمة مركز الكرة الأرضية   | ٢٨-١      |
| ٤٩         | إستخدام نمط الانفتاح نحو الداخل في من اليمين الى اليسار: بيت تقليدي،<br>المدرسة المستنصرية، المسجد الحرام.   | ٢٩-١      |
| ٥٠         | إستخدام القبة كنمط بنائي من اليمين لليسار : المسكن ؛ المنشآت الرياضية<br>(قبة الالفية في بريطانيا).  | ٣٠-١      |
| ٥٠         | إستخدام القبة بمقاييس مختلفة في المسجد النبوي الشريف.  | ٣١-١      |
| ٥١         | تأثير المقياس على شكل النمط في مبنى البنتاغون  | ٣٢-١      |
| ٥٢         | مركز التزلج هولمينكولين ( <i>Holmenkollen ski jump</i> ) في اوسلو، النرويج.  | ٣٣-١      |
| ٥٢         | قاعة المليون أو المدينة ( <i>Civic Arena or Mellon Arena</i> ) في<br>بيتسبرغ، بنسلفانيا.   | ٣٤-١      |

## الفصل الثاني

| رقم الصفحة | العنوان  | رقم الشكل |
|------------|--|-----------|
| ٥٨         | الافراط في التشكيل في عمارة الباروك وعمارة الرنكوكو. ( كاتدرائية اوتوبيرين، وكاتدرائية سانتياكو كومبوستيلا)                                | ١-٢       |
| ٥٩         | الفيتروفيان <i>Vitruvian</i> يظهر التناسبات الانسانية التي جاء بها فيتروفيوس   | ٢-٢       |
| ٥٩         | كلادو بيراولت، البيت البدائي في كولجيانز <i>Colchians</i> على اليسار البيت البدائي لفريجيانس <i>Phrygians</i> .                            | ٣-٢       |
| ٦٠         | مخطط يوضح اصل العمارة من وجهة نظر لوجيه  | ٤-٢       |
| ٦١         | الطبيعة المزدوجة للنمط وصفاتها   | ٥-٢       |
| ٧٠         | الواجهة الامامية للقصر البلوري   | ٦-٢       |
| ٧٠         | صورة في أثناء تشييد القصر البلوري  | ٧-٢       |
| ٧١         | اعمال تركيب العناصر القياسية الموديولار للمنشأ   | ٨-٢       |
| ٧٢         | لوكوربوزيه، بيت الدومينو، ١٩١٥.  | ٩-٢       |
| ٧٤         | بيت <i>Citrohan</i> من تصميم لوكوربوزيه ١٩٢٠: توضيف لفكرة بيت الدومينو باسلوب آخر  | ١٠-٢      |
| ٧٦         | سفينة اكوشانيا، <i>Aquitania</i> ؛ وفيلا سافوي <i>Villa Savoye</i> لوكوربوزيه.   | ١١-٢      |
| ٧٦         | رسم لوكوربوزيه لمماتلة الابنية مع السفن  | ١٢-٢      |
| ٧٩         | البارثينون-ديليج <i>Parthenon- Delage</i> موديل ١٩٢١، والباسليكا في بايستيوم مع سيارة هامبر موديل ١٩٠٧ <i>Basilica at Paesteum- Humber</i> | ١٣-٢      |
| ٨٥         | تهديم المجمع السكني ( <i>Pruitt-Igoe</i> ) صممها المعمار ياماساكي في سانت لويس/ أميركا   | ١٤-٢      |

## الفصل الثالث

| رقم الصفحة | العنوان  | رقم الشكل |
|------------|--|-----------|
| ٨٩         | دير وستمنستر <i>Westminster Abbey</i> مثال على العمارة الغوطية، وكاتدرائية القديس بولص <i>St Paul's Cathedral</i> مثال عن نمطية الكلاسيك | ١-٣       |
| ٩٠         | متحف التأريخ الطبيعي في بريطانيا <i>Natural History Museum</i> ، والمتحف البريطاني <i>British Museum</i> .                               | ٢-٣       |

| رقم الصفحة | العنوان   | رقم الشكل |
|------------|---|-----------|
| ٩٠         | كنيسة القديس بطرس <i>St. Peter's Basilica</i> في روما/إيطاليا ، ومبنى<br>الباوهاوس <i>Bauhaus</i> في ديساو/ألمانيا.                                   | ٣-٣       |
| ٩٣         | أنماط من النسيج الحضري المتضام في بعض المدن العربية القديمة :<br>مدينة بغداد ومراكش وتونس   | ٤-٣       |
| ٩٤         | محاولة الإستفادة من شكل النمط المتضام في تصميم جامعة بغداد  | ٥-٣       |
| ٩٥         | النمط المتعامد في تخطيط المدن: مدينة برين <i>Priene</i> ، نيويورك، وديي   | ٦-٣       |
| ٩٥         | النمط الدائري في مدينة نوردينكوتن <i>Nordlington</i> ؛ ومدينة بغداد<br>المدورة عند انشائها في زمن   | ٧-٣       |
| ٩٧         | النمط الشريطي في تخطيط مدينة لينفيلدن <i>Leinfelden</i> في<br><i>Stuttgart</i> و <i>Stuttgart</i>   | ٨-٣       |
| ٩٧         | النمط الشعاعي في تشكيل مدينة حدائق محمد بن راشد، دبي.   | ٩-٣       |
| ٩٨         | النمط الشعاعي في تشكيل على اليمين مدينة كانبيرا <i>Canberra</i> ، استراليا؛<br>على اليسار مدينة كارلسروي <i>Karlsruhe</i> ، ألمانيا.                  | ١٠-٣      |
| ٩٩         | النمط البنائي البدائي في <i>Stonehenge</i> بريطانيا   | ١١-٣      |
| ١٠٠        | قصر فوسكاريني ( <i>Palazzo Foscari</i> )، كواقع حال عام ١٩٨٠ في<br>فنيسيا/إيطاليا.  | ١٢-٣      |
| ١٠١        | قصر فوسكاريني ( <i>Palazzo Foscari</i> )، يبين الإضافة للجزء B الى<br>اليسار وإعادة التناظر.  | ١٣-٣      |
| ١٠١        | قصر فوسكاريني ( <i>Palazzo Foscari</i> )، عام ١٧٠٩م، كورونيلي ( <i>V. Coronelli</i> )   | ١٤-٣      |
| ١٠١        | قصر فوسكاريني ( <i>Palazzo Foscari</i> )، يبين إضافة الجزء A الى<br>الجانب الايمن، مكوّنًا تناظرًا بسيطًا بالنسبة الى المدخنتين.                      | ١٥-٣      |
| ١٠٢        | قصر فوسكاريني ( <i>Palazzo Foscari</i> )، يبين نقل الجزء الذي في نهاية<br>الجانب الأيمن الى الجانب الأيسر وتحقيق التناظر بالنسبة الى محور<br>المدخنة. | ١٦-٣      |
| ١٠٢        | قصر فوسكاريني ( <i>Palazzo Foscari</i> )، يبين القراءة العناصر بالتناوب<br><i>ABAB</i> ، من اليسار الى اليمين.  | ١٧-٣      |
| ١٠٥        | قصر ستروزي ( <i>Palazzo Strozzi</i> ) في عام ١٦٠٢م في فلورنسا/ مدينة<br>في وسط إيطاليا.   | ١٨-٣      |

| رقم الصفحة | العنوان  | رقم الشكل |
|------------|--|-----------|
| ١٠٥        | فابريكا فينو ( <i>Fabrica Fino</i> ) في عام ١٦١١م في بيرغامو/ مدينة في شمال إيطاليا.   | ١٩-٣      |
| ١٠٦        | فيلا هادريان ( <i>Hadrian's villa</i> )  | ٢٠-٣      |
| ١٠٦        | في بيت البرلمان، جارلس بييري ( <i>Charles Barry</i> )  | ٢١-٣      |
| ١٠٧        | فابريكا فينو ( <i>Fabrica Fino</i> )، يبين تناظر <i>ABCBA</i> .  | ٢٢-٣      |
| ١٠٧        | قصر بليكرينو ( <i>Pellegrino</i> ) يبين تعقيد تداخل الاجزاء التكميلية والمحاور في التخطيط.   | ٢٣-٣      |
| ١٠٩        | تعدد ظهور نمط هيمنة الداخل على الخارج في عنصر الشنشول في العمارة   | ٢٤-٣      |
| ١١٧        | مخطط الموقع لمشروع كاناريكو في فينسيا للمعمار بيتر أيزنمان.  | ٢٥-٣      |
| ١٢١        | ألدو روسي <i>Aldo Rossi</i> ، رسمة لـ <i>Citta Analogica</i> .   | ٢٦-٣      |
| ١٢٤        | مشروع مقبرة سان كاتالدو في مودينا، إيطاليا / ١٩٧١-١٩٧٨ للمعمار ألدو روسي.  | ٢٧-٣      |
| ١٢٤        | الطراز العالمي في مبنى سيكرام ( <i>Seagram Building</i> ) تصميم ميس فان درو وفيليب جونسن، نيويورك، ١٩٥٦-١٩٥٨. وفي برج سيرز ( <i>Sear Tower</i> ) تصميم سكيدمور، شيكاغو، ١٩٧٤.  | ٢٨-٣      |
| ١٢٥        | مجمع كالارتييز السكني ( <i>Gallaratese</i> ) تصميم ألدو روسي وكارلو ايمونينو، ستديو ايدي، مجمع سيمنشات ( <i>Siemensstadt</i> ) السكني (مثال على المجمعات السكنية الفاشية) تصميم هانس سكارون وكروبيوس واتو بارتينك ورودولف هارينك عام ١٩٢٨م | ٢٩-٣      |
| ١٢٦        | المسرح العائم لألدو روسي في فينيسيا  | ٣٠-٣      |

## قائمة المحتويات

| رقم الصفحة | الموضوع   |
|------------|---|
|            | المستخلص  |
| I-IV       | قائمة المحتويات                                     |
| V-IX       | قائمة الأشكال                                       |
| ٥-١        | المقدمة   |
| ٥٣-٦       | الفصل الأول : مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية |
| ٦          | تمهيد   |
| ٦          | المبحث الأول : تفسير مصطلح النمط                    |
| ٧          | أ- تفسير مصطلح النمط (Type) لغوياً.                 |
| ٩          | ب- البيئة الاصطلاحية التي تحيط بفكرة النمط          |
| ٩          | ١. الشكل (Form)                                     |
| ١٣         | ٢. النمط (Type)                                     |
| ١٣         | ٣. شكل النمط (Type-Form)                            |
| ١٤         | ٤. الطراز أو الإسلوب (Style)                        |
| ١٤         | ٥. الإنموذج (Model)                                 |
| ١٥         | ج- الاشتقاقات المرتبطة بمصطلح النمط                 |
| ١٥         | ١. الانماط المثالية (Ideal Types)                   |
| ١٥         | ٢. الانماط الأولية (Prototypes)                     |
| ١٦         | ٣. نمط الستيروتايب (Stereotype)                     |
| ١٦         | ٤. الانماط العليا (Archetypes)                      |
| ١٨         | ٥. النمط الطبيعي (Natural type)                     |
| ٢١         | ٦. النمط الفعال (Active type)                       |
| ٢٢         | ٧. النمط المتطور (Evolving type)                    |

| رقم الصفحة | الموضوع  |
|------------|--|
| ٢٢         | د- الاصول النظرية والفلسفية التي انبثقت منها مفهوم النمط.      |
| ٢٢         | ١. طروحات أفلاطون وأرسطو                                       |
| ٢٦         | ٢. طروحات العقلايين  |
| ٢٧         | ٣. طروحات الماديين   |
| ٢٩         | المبحث الثاني : المفهوم الفكري والتوصلي للنمط.                 |
| ٢٩         | أ- طروحات النقاد والمنظرين المعماريين                          |
| ٢٩         | ١. طروحات لوجيه (Laugier)                                      |
| ٣٢         | ٢. طروحات دكوينسي (De Quiency)                                 |
| ٣٧         | ٣. طروحات أرغان (Argan)  |
| ٣٩         | ب- مفهوم النمط كأداة تواصلية في العمارة                        |
| ٤١         | المبحث الثالث : استقلالية النمط المعماري                       |
| ٤١         | ١. النمط والشكل  |
| ٤٤         | ٢. النمط والوظيفة  |
| ٤٦         | ٣. النمط والمعنى   |
| ٤٨         | ٤. النمط وانتماؤه الزماني والمكاني                             |
| ٤٩         | ٥. النمط والمقياس  |
| ٥١         | ٦. النمط والتطور الحضاري                                       |
| ٥٣         | خلاصة وإستنتاجات الفصل الأول                                   |
| ٥٤-٨٦      | الفصل الثاني : مفهوم النمطية المعمارية                         |
| ٥٤         | تمهيد  |
| ٥٥         | المحور الأول : تفسير وتعريفات مصطلح النمطية والنمطية المعمارية |
| ٥٥         | المحور الثاني : النمطيات المعمارية                             |
| ٥٧         | أ- نمطية الكلاسيك  |
| ٥٧         | ١. الأصول الفكرية لمفهوم نمطية الكلاسيك                        |



| رقم الصفحة | الموضوع  |
|------------|--|
| ٥٨         | ٢ . الطبيعة المدركة بصورة ملموسة ومحسوسة   |
| ٦٢         | ٣ . المحاكاة والمماثلة   |
| ٦٤         | ٤ . ميزات وخصائص نمطية الكلاسيك  |
| ٦٥         | ب- نمطية الحداثة   |
| ٦٥         | ١ . الأصول الفكرية لمفهوم نمطية الحداثة  |
| ٦٨         | ٢ . أسباب انبثاق نمطية الحداثة   |
| ٦٩         | ٣ . التطور التقني وتأثيره في فلسفة العصر   |
| ٧٣         | ٤ . المماثلة في عمارة الحداثة  |
| ٧٥         | ٥ . الحركة المستقبلية والتقنية   |
| ٧٥         | أ . مماثلة العمارة مع السيارات   |
| ٧٦         | ب . مماثلة العمارة مع السفن  |
| ٧٧         | ج . مماثلة العمارة مع الطائرات   |
| ٧٧         | د . مماثلة العمارة مع الماكنة بشكل عام   |
| ٧٩         | هـ . المماثلة عند لوكوربوزيه بين <i>Parthenon - Delage</i> وبين <i>Basilica - Humber</i> |
| ٨٢         | ٦ . ميزات وخصائص نمطية الحداثة   |
| ٨٣         | ٧ . إخفاقات نمطية الحداثة  |
| ٨٦         | خلاصة وإستنتاجات الفصل الثاني  |
| ٨٧-١٢٧     | الفصل الثالث : العمارة تأسيساً على فكري النمطية والنمط                                   |
| ٨٧         | تمهيد  |
| ٨٨         | المبحث الاول : النمط والنمطية أداتان للفهم في الهندسة المعمارية                          |
| ٩٢         | المبحث الثاني : النمطية والنمط في تخطيط المدينة  |
| ٩٢         | أ- نمط المدينة المتضام أو المتجمع <i>Clustered Type</i>                                  |
| ٩٤         | ب- النمط المتعامد <i>Grid Type</i>   |
| ٩٥         | ت- النمط الدائري <i>Circular Type</i>  |
| ٩٦         | ث- النمط الشريطي <i>Linear Type</i>  |

| رقم الصفحة | الموضوع  |
|------------|--|
| ٩٧         | ج- النمط الشعاعي <i>Radial Type</i>                                    |
| ٩٨         | المبحث الثالث : نظرية النمط مسؤولة عن تشكيل العمارة الاولى             |
| ٩٩         | المبحث الرابع : الدراسات النمطية في الهندسة المعمارية                  |
| ٩٩         | (أ) الدراسات النمطية في النقد المعماري                                 |
| ١٠٠        | (ب) نظرية اعادة البناء النمطي <i>Typological Reconstruction Theory</i> |
| ١٠٨        | (ج) التنويعات النمطية  |
| ١٠٩        | (د) نمطية المدينة  |
| ١١١        | (هـ) الأصول الفكرية لنمطية المدينة                                     |
| ١١١        | (١) العقلانية التقليدية (الكلاسيكية)                                   |
| ١١٢        | (٢) تيار العقلانية الجديدة <i>Neo-Rationalism</i>                      |
| ١١٦        | (٣) تطبيقات نظرية النمط في منظور العقلانيين                            |
| ١١٧        | (٤) النمط <i>Type</i> من منظور الواقعية الجديدة                        |
| ١٢١        | (٥) ألدو روسي وعمارة المدينة   |
| ١٢٣        | (٦) تطبيقات لنظرية النمط في منظور الواقعيين الجدد                      |
| ١٢٧        | خلاصة وإستنتاجات الفصل الثالث  |
| ١٢٨-١٣١    | الفصل الرابع : الإستنتاجات والتوصيات                                   |
| ١٢٨        | ١-٤ إستنتاجات الفصل الأول: مفهوم النمط في العمارة وأصوله الفكرية       |
| ١٢٩        | ٢-٤ إستنتاجات الفصل الثاني : مفهوم النمطية المعمارية                   |
| ١٣٠        | ٣-٤ إستنتاجات الفصل الثالث : العمارة تأسيساً على فكري النمطية والنمط   |
| ١٣١        | ٤-٤ التوصيات   |
| ١٣١        | ٥-٤ الجهات المستفيدة من البحث  |
| ١٣٢-١٣٨    | المصادر والمراجع   |
| ١٣٢        | ١. المصادر والمراجع العربية  |
| ١٣٨        | ٢. المصادر والمراجع الأجنبية   |