٨ ــ مواجهة مع مفاهيم التحيّز في الفراغ المعماري

من الحوض المرصود إلى ميدان الراجستان

د. عبد الحليم إبراهيم عبد الحليم

١ ـ مقدمة

١ ـ ١ ـ من الحوض المرصود إلى ميدان الراجستان

الحوض المرصود بِركة من برك قاهرة العصور الوسطى في نسقها التقليدي، ردمت البركة وخططت كحديقة عامة ضمن مخططات الخديوي إسماعيل لتحديث القاهرة... ثم تداعت وتهالكت... وأصبحت عام ١٩٨٢ حين عرفتها مرتعًا للجريمة والإشغالات المخالفة وقليل من أطفال حي السيدة زينب وحي قلعة الكبش، يلعبون فيها ألعابًا غريبة تحاكي أحداث المديح وأهازيج المولد.

أما الراجستان... فهو الميدان الكبير بمدينة سمرقند عاصمة جمهورية أوزباكستان ـ إحدى الجمهوريات الإسلامية التي كانت ولنحو ٥٠ عامًا تحت هيمنة الاتحاد السوفييتي ـ وسمرقند كانت من قبل أحد أهم مراكز العلم والتجارة في العالم الإسلامي... ميدان الراجستان حين عرفته يوم ١٧ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٩٢ كان مسرحًا لتأهب جماعي لأهل المدينة لاسترداد هويتهم، والإمساك بأهداب ثقافتهم التي أوشكت على الانهيار تحت زعم التقدّم والعالمية الذي طرحته أعوامُ الهيمنة السوفييتية...

في حزيران/يونيو ١٩٨٢ بدأت تجربتي مع الحوض المرصود بالدخول في مسابقة قومية لتصميم حديقة ثقافية للأطفال بمصر... وفي تشرين الأول/أكتوبر ١٩٩٢ ذهبت إلى سمرقند لتسلم جائزة الأغاخان للعمارة عن مشروع الحديقة التي بنيت على أرض الحوض المرصود.

١ ـ ٢ ـ اللحظة الأُولى

ساعات قبل أن أغادر مكتبي بالقاهرة إلى سفرة طويلة قرأتُ إعلانًا بالجريدة الصباحية تطرح فيه وزارة الثقافة مسابقة قومية لتصميم حديقة ثقافية للأطفال بأرض حديقة الحوض المرصود بحي السيدة زينب، وعلى الفور ذهبت إلى الموقع ومن مسافة رأيت مئذنة ابن طولون بشموخها وروعة نسبها وسرّها الدفين. وعلى مرأى من ابن طولون اقتربت من حديقة الحوض المرصود، ولثوان عبرت الأسلاك الشائكة التي تحدد أسوارها، لأمتص خفقة من خفقات المكان ثم لأهرع مرة أُخرى مهرولاً إلى سيارتي تمتلئ عيناي بجرعات من القبح، والفقر، والأذى مثل: أشجار مهملة، وأطفال مهلهلون، وروائح كريهة، وجرائم ظاهرة، وأطنان من المخلّفات البشرية، وغيرها تغطي المكان. وعلى الناصية من الحديقة دار للسينما قبيحة تنطلق منها رائحة عفنة وشخوص غريبو القامة والسحنة، ذوو أكتاف عريضة، ينتصبون في بلادة وتنطّع، وأولاد صغار يتساقطون على الألعاب المنتشرة حول السور في اكتظاظ عجيب، وعربات الحلوى "والكشري"، والقذارة والقبح يضجّان من كلّ مكان، وإعلان عملاق عن واحدٍ من أفلام العنف الآسيوي، يجاوره ويناطحه إعلانٌ آخر، وصورة بأضعاف الحجم الطبيعي لكتف امرأة عارية، وعنوان مثير لفيلم أمريكي للجنس. هكذا بدت لي حديقة الحوض المرصود للوهلة الأُولى: أشجار مهملة، وأطفال بؤساء، ورجال متنطعون، وعربات "النيشان"... إلخ.

هرولت إلى سيارتي تحت جلبة الشارع وضوضائه، وفي الطريق بدأ تيارٌ آخر من الرؤى ينبعث أمام عينيّ ويغطّي ما رأيت، وأدركتُ أن جوارحي لم تلتقط تلك العلامات المعذبة لقبحها فحسب، وإنما التقطت

أيضًا صورًا أُخرى تضج بالروعة والجمال؛ رأيت مسجد "سلار"، و"سنقر الجاولي" بقبتيه ومئذنته الرائعة، وكأنها في اعتلائها "قلعة الكبش" تشارك وتتآلف مع عشرات المآذن التي جاءت قبلها وبعدها بمئات السنين، ومئذنة "ضر غتمش"، ومئذنتي "شيخون". وعلى مدى البصر تشرَئِبّ قامات مآذن "الرفاعي" و"السلطان حسن" و"القلعة"، وكأنها تشارك في عرس لا تنقطع زغاريده رغم مآتم القبح التي لا تنتهي من حولها.

رأيت البيوت القديمة المتواضعة تقف على حافة قلعة الكبش في تراص وتزاحم منسق واكتداس عجيب. صورة ذِكْر متصل عمره ألف عام أو أكثر، جصها المتداعي قطرات عرق المريدين والمداحين، ويقوم بينها - بين الحين والآخر - بتطاول غريب مبنى حديث ينتصب في بلاهة ودهشة، متخشبًا وسط هذا الحشد الذاكر المتجلي، وفوق الأسطح بيوت الحمائم الخشبية تأوي أزواج الزاجل مما يعشقه سكان الحي العتيد، ويطلقونه في مباريات تراها الحديقة عصر كل يوم.

رويدًا اختفت صورة القبح والعفن التي ملأت عينيّ للوهلة الأُولى وتبلورت أمامي رؤيا لمعنى وأهمية المسابقة... بناء حديقة للأطفال على أرض الحوض المرصود هو - في حقيقته - مواجهة مع قوى القبح والتيه والعته التي عمت عمارتنا، بل وحياتنا لمدة طويلة، وهو انتشال لهذا المكان الطيّب من وهم التحديث الذي بدأ بتخطيط الحديقة الفرنسية على أرض الحوض المرصود، وانتهى إلى أقصى درجات الانفصال والانقطاع بين ثقافة المنطقة وبين عمرانها، وهو استحضار لكل ما هو طيب في عالم البيوت البسيطة المتواضعة التي تحف بأرض الحوض المرصود. المسابقة هي استعادة لدور العمل المعماري كجزء من إعادة حق المواطنة إلى أهل هذه المدينة، وهو أيضًا تقرب واقتراب من الحق بالعمل الصالح، في حيز لا يضيع فيه أجر من أحسن عملا وسط صحبة رائعة من الأعمال الصالحة، ساعتها أدركت أن العمل في حديقة الحوض المرصود موصول بتيار من المعاني أكثر عمقًا من متطلبات المسابقة، وأكثر التصاقًا بلحظات ذات عمق وقيمة في حياتي وعملي، بل وربما في حياة وعمل الكثيرين.

١ ـ ٣ ـ التاسع من يونيو ١٩٦٧

في التاسع من يونيو (حزيران) ١٩٦٧ خرجت مع الملايين من أهل مصر إلى شوارع القاهرة نواجه بالزحام لحظة الوعي بالهزيمة، وفي الزحام أدركت أن هذه اللحظة خط فيصل بين نمطين للحياة والعمل؛ **الأول**: لا يرى الإنسان في قلب ما يعمل، **والثاني**: لا يرى سوى الإنسان في قلب العمل والحياة.

النمط الأول دافع للهزيمة، والثاني مخرج منها.

لسنوات مضت حاولت أن استمر في عملي كدارس وممارس للعمارة التي تعلمتها خلال النمط المستقل عن جوهر الحياة، ولكن عبثًا حاولت، فقد تحولت هواجس التاسع من يونيو إلى تساؤلات ملحة عن طبيعة تلك اللحظة وكنهها، والتي بدت لي كثغرة غير عادية في بنيان مستمر من العادية، وانقطاعة تنبثق منها طاقات دفينة غير معروفة أو مدركة، وحيز عارم من الرؤى التي لا تحتاج لقرائن أو براهين لنقربها من الحقيقة. لحظات تحمل مصداقيتها في ذاتها وفي دقائق أحداثها... لحظات يبدو فيها الزمن وقد انبسط، والفراغ وقد تفتح لحيز مذهل من الرؤى والمعارف.

من القاهرة إلى بينين بنيجيريا وأحداث الحرب الأهلية، ثم إلى الولايات المتحدة وحركة الطلاب العارمة تحولت التساؤلات إلى أسئلة محددة وبرنامج عمل منظم، هل تعنى لحظات الانكسار والتوقف وعدم الاستمرارية نسقًا؟ أم هي محض لحظات عابرة موقوتة بظروفها، مبعثرة في حيز الفعل الإنساني، غير محكمة البناء؟ هل هذه اللحظات جزء من بناء متكامل، غير ظاهر، وقادر على تفجير الطاقات الإبداعية للإنسان ودفعها مرة أُخرى في تيار الحياة العادي؟ هل هي لحظات تجديدية تكسر هيمنة البناء العادي على الحياة والعمل، لتدفع فيه بطاقة التجديد والحيوية؟ أم أنها رد فعل للأزمات؟

واقتربت بي الأسئلة من حيز العمل السياسي أحيانًا، والسعي النظري حوله أحيانًا أُخرى. ولكني أدركت وبجلاء شديد أن السعي

والتساؤل خارج عن هذا النطاق، ولم يكن أمامي إلا أن أطرح السؤال على ما أعرفه جيدًا... وأتساءل بالأدوات التي أتقنها، وكلاهما المعرفة والأداة يقعان في مجال البناء والعمارة... هل هناك في البناء لحظات تماثل في كنهها لحظة التاسع من يونيو؟ هل احتفال حجر الأساس في طول الريف المصري وعرضه وزخرفة البيوت في النوبة، وقطع الأشجار في بينين بنيجيريا، وتقسيم الأراضي في ريتموشند في كاليفورنيا ـ هل هذه الأحداث التي تحيطها الشعائر والاحتفالات ذات قربى بيوم التاسع من يونيو؟ أم هما فصيلتان مختلفتان من الفعل الإنساني؟ هل ترتبط أحداث البناء الاحتفالية بحس التجديد والحرية والانطلاق مثلما تفجر أمام عينيّ وعيون الملايين بالتاسع من يونيو.

وهل هناك صلة بين هذه الأحداث الاحتفالية المبعثرة في أنشطة البناء اليوم وبين ما تمثله لحظة الثورة؟ أم هي تصورات واهية؟ هل يمثل الاحتفال في البناء جزءًا من تراث الانقطاعة المبدعة التي تخللت معظم الأعمال الفنية والتحولات الثورية الكبرى.

وكان طرح السؤال في مجال العمارة بمثابة تساؤل جوهري، هل هناك في البناء عملية إبداعية تربط البناء بجذور الإبداع في الحضارة؟ وتتمثل في تلك اللحظات التي نرى لها ملامح واهية في مباني اليوم وفي أطره المتداعية في أحداث مبعثرة يبدو فيها الاحتفال مدعاة للسخرية أكثر منه للتأمل فيما وراءه من عملية إبداعية وتجديدية؟!

١ ـ ٤ ـ احتفالات البناء

لقد كان نتاج هذه التساؤلات وأعوام أمضيتها في محاولة الإجابة عليها سواء في البحث العلمي، أو العمل المعماري والعمراني، هو ثلاث قناعات أساسية:

أولاً: إن كافة المجتمعات الإنسانية ـ ومنذ بدايتها وحتى وقت قريب قد نسجت حول أحداث معينة في عملية البناء شعائر واحتفالات، وأحاطت هذه الأحداث بجو من القداسة واللاعادية، وأن هذه الأحداث

يتوفر لها بعدان متلازمان؛ **الأول**: تقني مادي يرتبط بخطوة، أو عملية فنية، أو ذهنية محورية في عملية البناء، مثل وضع حجر الأساس، أو توجيه المبنى، أو تحديد علاقته بما حوله، أو إقامة هيكله الأساسي... **والبعد الثاني**: يمكن الإشارة إليه كبعد كوني، أو لامادي. وهو ربط الجانب التقني ببنية المعاني والرموز في حضارة مجتمع المبنى ومحيطه، وفيه دومًا توصل اللحظة الآنية للحدث التقني بجذورها في أساطير الحضارة المعنية وعقائدها وتقاليدها، هذه الأحداث الاحتفالية حول لحظات بعينها في البناء ليست قاصرة على ثقافة معينة، أو موقع جغرافي، أو مكاني، أو حقبة تاريخية بعينها. ولكنها تمثل ظاهرة إنسانية وترتبط بالوجود الإنساني في قالبه الاجتماعي، أو الجماعي.

ثانيًا: إن هذه الأحداث الاحتفالية في البناء تشترك في عدة سمات أساسية بصرف النظر عن الموقع، أو الظرف الثقافي والاجتماعي الذي تتم فيه، وأن هذه السمات تقربها من كونها جزءًا من عملية حيوية متكاملة تربط البناء بمفهوم الحياة والوجود كما أدركته الثقافات الإنسانية المختلفة، وكما عبّرتْ عنه خلال طقوسها ومعتقداتها وأساطيرها، سواء في موقع هذه اللحظات من عملية البناء، إذ تمثل كل لحظة انتقالة جوهرية من حالة إلى حالة، فوضع حجر الأساس هو انتقالة من أرض إلى إعلان ميلاد للمبنى، وتوجيه البناء هو انتقالة من عشوائية إلى توجه وانخراط في نسيج البناء أو طبيعة هذه اللحظات إذ تمثل كل لحظة انكسارة، أو انقطاعة عن عادية العمل الإنتاجي للبناء وماديته وانتقالة إلى حيز يرتبط فيه العمل بهوية الجماعة ورموزها وثقافتها.

ثالثًا: إن العمارة الحديثة كجزء من حركة فكرية ومفهومية أعم قد حجبت هذه العملية عن أنشطة البناء، بل إن المتأمل في طبيعة البناء اليوم، ليكتشف أن أحكام هيمنة القوانين والمؤسسات على عملية البناء تتمثل في نفس الأحداث أو العمليات التي كانت معظم المجتمعات تصبغ حولها طقوسًا واحتفالات تربط النشاط التقني للبناء بالبعد الثقافي والحضاري لمجتمعه.

ونتاج هذه القناعات أصبح لي موقف من العمل المعماري وطبيعته، فقد أصبحت أرى العمل المعماري بمثابة مواجهة وحشد لقوى الإبداع في مواجهة التحيز القائم والمستبطن في مفاهيم وأساليب العمل المعماري في إطار الحداثة، والتي تحجب قوى الإبداع الذاتية للمجتمعات عن عملية البناء، وتحيد بالبناء عن مهمته ومساره التاريخي كأداة من أدوات الجماعة الإنسانية لتأكيد وجودها والتعبير عنه، بل في كثير من الأحيان فقد كان البناء جزءًا لا يتجزأ عن الوجود ذاته... تلك أصبحت قناعتي، وأصبح العمل والحياة بالنسبة لي بمثابة محاولة لتحقيق هذه القناعة.

غادرت الولايات المتحدة بعد سنوات أمضيتها في جدل ومجاهدة مع مفكرين فيها وأساتذة وطلاب، وبلورة نظرية لفكرة التجديد والحيوية في عملية البناء، أصبحت فيما بعد رسالة للدكتوراه عنوانها «**احتفالات البناء**». حاولت فيها الدفع بأن هذه الأحداث ـ واقعًا ـ هي جزء من بناء متكامل يقوم في قلب كل عمليات البناء وفي كافة الحضارات، وأن هذا البناء قائم في عمليات البناء المعاصرة، وإن كان محجوبًا بفعل مفاهيم ومؤسسات العمارة الحديثة. عدت إلى مصر بعد قناعة أكثر عمقًا مغزاها أن العمل في هذا الاتجاه يعني مواجهة أكبر بكثير من أبعادها المهنية، وأن مصر هي المكان الذي أستطيع فيه أن أمارس هذه المواجهة، وأتحمل تبعاتها بقناعة ورضا.

١ ـ ٥ ـ التحيز وبناء الحديقة الثقافية

والورقة التالية تتناول إشكالية التحيّز في مفاهيم العمل المعماري المعاصر، وتعرض لمشروع الحديقة الثقافية للأطفال، الذي تمّ تنفيذه بحي السيدة زينب، والذي يمثل بالنسبة لي ـ فكرًا وتطبيقًا ـ مواجهة مع التحيز القائم في مفاهيم العمل المعماري اليوم، والتي قد تحجب المعماري عن أصول الإبداع في ثقافته، وتنحرف به عن جذوره وصلته بمجتمعه.

والورقة في شقها الأول تقوم على عدة مفاهيم فلسفية ونظرية تمثل

وجهة نظر الباحث تجاه العمل عامة، والعمل المعماري خاصة، وعلاقته بموضوع التحيز، ويمكن طرحها كالتالي:

أولاً: إن جوهر الحياة الإنسانية والفيصل الفارق بينها وبين قوالب الحياة الأُخرى هو السعي نحو التعرف على الحق والتعبير عنه، والتحيز في جوهره حجب لإرادة الخلق، وتحدي للسعي نحو التعرف على الحق والتعبير عنه.

ثانيًا: إن قوالب الإنجاز الإنساني في أعلى مراتبها في الفن، والأدب، والعلوم... هي بصورة أو أُخرى روافد لهذا السعي.

ثالثًا: إن السعي نحو التعرف على الحق قد يأخذ منهجًا ماديًا: غايته الكمال، وأدواته التفكير والتجريب، أو يأخذ منهجًا لا ماديًا: غايته الجمال، وأدواته الرؤيا والفن.

رابعًا: إن العمارة في هذا الصدد تمثل واحدًا من مجالات السعي الإنساني نحو التعرف والتعبير عن الحق، ويجتمع لها في كثير من الأحوال النهجان المادي، والروحي، وتتحقق في بعض الأعمال غايتهما: الكمال والجمال في آن واحد.

خامسًا: إن العمارة منذ فجر التاريخ وحتى وقت قريب كانت تعبيرًا عن السعي نحو التعرف على الحق، كما بلور في معارف الشعوب وعقائدها، وأن انفصال العمارة عن هذا السعي يرجع لغلبة نموذج معرفي مادي في مجال العمارة تعود جذوره إلى كلاسيكية القرن السادس عشر، وتتبلور سماته المهيمنة مرة أُخرى في مفاهيم العمارة الحديثة وخاصة عن الله، أو تناقضه مع فكرة الإيمان، وإرجاع تفسير الأمور كلها إلى قوالب وقوانين مادية. ومن ثم إعلاء شأن المادة، وإفراد الآلة أو الآلية كرمز أعلى للإنسان الجديد أو الحديث.

سادسًا: إن هذا النموذج يؤدي إلى عزل العمل المعماري عن عالمه ويحجب المعماري عن خطة الإبداع الجماعية المؤثرة في سعيه نحو الحق خلال مقومات وأطر ثقافته وحضارته.

سابعًا: إن تحكم هذا النموذج قد تمثل في عزل المبدع عن مقومات العمل الخلاق حضاريًا وعلى مستوياته المختلفة؛ فقد أعلى قيمة الآلة أو الآلية كرمز للإنسان والعمل المعماري: مثل ما جاء في مقولة لوكوريوزيه الشهيرة: المسكن آلة للعيش فيها، ونفي لخصوصية النسق الحضاري للجماعات الإنسانية بطرحه لفكرة المديول Module والشبكة كنسق مغلق مسبق لأي فكر أو تشكيل فراغي، ومن ثم فقد أعاد تكبيل المعماري في سلاسل الكلاسيكية التي جاء لينتقدها. أما أهم وأخطر أبعاد هذا التحكم والهيمنة فإنها تقع في استحداث أسلوب للبناء يعزل التصميم المعماري عن عملية البناء والتنفيذ، ويحيل التصميم إلى سياق محكم ومسبق من الأحداث والتصورات التي يطرحها المعماري بمعزل عن الجماعة التي يبنى لها أو ينتمي إليها وكذلك عن وسائل التنفيذ لتكون أداة لتحقيق مبنى لا ينتمي للواقع المعاش بقدر ما يكون امتثالاً لنظرية أو طرحًا مسبقًا. وهنا أصبح التصميم المعماري بمثابة حجب للعمارة عن حيز الإبداع الفردي والجماعي الذي تمثل في مشاركة وانفتاح النماذج التقليدية للبناء، ومخاطرة لانحراف العمل المعماري عن التعبير عن واقع الجماعة وهويتها، وإلى تزييف هذا التعبير والتحيز ضد هذا الواقع وحقيقة الجماعة.

في إطار هذا التكبيل وحجب الطاقة المبدعة للشعوب عن عملية البناء في كافة ممارسات العمارة الحديثة، فإن استكشاف «احتفالات البناء» من ناحية، وتجربة «**الحوض المرصود**» من ناحية أُخرى مثّلا جانبين للمواجهة الأُولى مع قوى التحيز في العمل المعماري في عالمنا اليوم. احتفالات البناء أصبحت بمثابة رؤيا ومفتاح لإمكانية التحرر من قيد الحداثة، واختزالها لنظم الحياة في نسق مغلق مسبق، واستكشاف لعمق هذه الإمكانية في تاريخ الشعوب وتقاليدها. وتجربة «**الحوض المرصود**» بكل خطواتها من التصميم... وحتى التنفيذ وإلى اليوم ـ أصبحت بمثابة تجربة عملية لذلك.

تنقسم الورقة التالية إلى جزءين أساسيين:

الجزء الأول: خمس ملاحظات نظرية حول التحيز وطبيعة العمل المعماري

وفيه نطرح خمس ملاحظات أساسية حول التحيز وطبيعة العمل المعماري. كل واحدة تتناول بُعْدًا أو سمة من سمات هذا العمل باعتباره نشاطاً إنسانيًا إبداعيًا يهدف ضمن ما يهدف إلى التعرف على الحق والتعبير عنه. وهذه السمات الخمس تمثل في مجملها جوهر العمل الإبداعي في العمارة، ومن ثم فإن تزييفها أو حجبها يمثل حجبًا للطاقة الإبداعية عن العمل المعماري. وسنتناول كل سمة ونبدأ بتأمل في طبيعتها ودورها في العمل المعماري، ثم ننتقل إلى قراءة عن ممارسة هذه السمة في تراثنا العربي الإسلامي، أو ما سبقه من التراث المصري. ونتوقف عند لحظة الانقطاع الحضاري الذي عانته شعوبنا العربية والإسلامية خاصة، وشعوب العالم النامي عامة خلال الحقبات الأخيرة من تاريخنا، ثم نخلص بطرح تصور عن التحيز الذي تمثله العمارة الحديثة، وفي النهاية نقدم تصوّرًا لمواجهة هذا التحيز.

الجزء الثاني: من الحوض المرصود إلى الراجستان

ويعرض هذا الجزء تفصيلاً لتجربة تصميم وبناء مشروع الحديقة الثقافية للأطفال بحي السيدة زينب بالقاهرة... خلال ثلاث مراحل أساسية للعمل:

المسابقة: وتتناول مرحلة المسابقة كيفية التعامل مع الأبعاد الرمزية والتنظيمية للبناء... بصورة تصل المعماري بجذور وتراث الإبداع في ثقافته، وهو ما نعتبره في إطار التجربة حدًّا أدنى للمواجهة مع التحيز المعماري القائم اليوم.

المشروع النهائي واحتفال حجر الأساس

وينتقل العرض إلى تناول الأبعاد الاجتماعية والحضارية للعمل المعماري، وكيف أن التوصل إلى صياغة معمارية ترتكز على رمز ونسق

أصيل مستقل عن النموذج المادي ليس كافيًا، ويبقى العمل المعماري معزولاً عن مجتمع المبنى ولا يفجر طاقاته. ويعرض هذا الجزء لتجربة احتفال حجر الأساس وكيف وظفت لبدء علاقة بين المجتمع المحيط بالمشروع وعملية التصميم والبناء، والتي شارك فيها الأهالي والسكان مشاركة مبدعة وفعالة في تشكيل المبنى وتوجيه مسار قراراته وهويته بصفة عامة...

عملية البناء

وتتناول الأبعاد المؤسسية لعملية البناء، والمواجهة مع السلطة، وطبيعة الأدوات التي يستخدمها المعماري لمواجهة هذا التحيز في عالم اليوم.

الجزء الأول: خمس ملاحظات

٢ ـ ٢ ـ الملاحظة الأُولى: حول الرمز والترميز في العمارة وتحول الرمز من وعاء للهوية إلى سياج للتبعية.

إن بداية العمل الإبداعي في العمارة سؤال جوهري يطرحه المعماري ضمنًا أو علانية حول ماهية العمل وكنهه، سؤال يرسي أو يؤصل العمل في جذوره الحضارية والاجتماعية، ويبلور لب المعنى الذي ينتمي إليه المبنى والإجابة عن هذا السؤال هي صياغة للرمز أو استحضار للصورة الكلية التي في إطارها يمكن طرح الصور والرؤى الأُخرى التي تشكل ملامح المبنى...

فالرموز في العمارة إذن هي كليات تحمل ميلاد المعنى، وتربطه بأعماقه السحيقة في حضارة الشعوب ووعيها بوجودها. والعمل المعماري في هذا السياق يولد لحظة استكشاف أو صياغة رمز يوجز طبيعة العمل ـ ويحمل هويته ويرسي صلته بمواطن المعاني ومنابعها في الثقافة سواء في الأساطير، أو العقائد، أو القيم، أو في الطبيعة.

الرمز هنا هو حامل لجينات الشكل والتكوين، وإطار لمشروعية

التشكيل من الناحية الحضارية، وحيز لاستحضار الذاكرة، ووعاء لنبض الإبداع في العملية المعمارية.

لحظة استحضار الرمز هي لحظة تساؤل حر غير منقاد، أو مرهب، أو محجوب عن منبع الرموز في ثقافة المبدع، أو بيئته، أو مفصول عن وجدانه.

ومن ثم فإن القدرة على استحضار الرموز أو صياغتها لا تأتي بانسياق أعمى وراء رمز مسبق، غير مدرك أو مستبطن للمبدع.

والمتأمل في التراث المعماري لمعظم الشعوب قد يرى تيارين للتعامل مع الرمز؛ **الأول**: يربط الرمز وعملية استحضاره وصياغته بتراث الجماعة ومنابع المعاني فيها سواء في عقائدها أو في أساطيرها أو قيمها، ويتمثل استحضار الرمز في هذه الحالة خلال حدث جماعي يمثل انكسارة لعادية الحياة واستمراريتها ويقترب من حس الجماعة بالمقدس، **والثاني**: يستقل في طرحه وبلورته للرموز عن تراث الشعب الإبداعي، ويركن في ذلك إلى رموز مسبقة أو نظريات أو طرز غالبًا ما تكون بعيدة عن حس الجماعة أو عقائدها أو تقاليدها. **التيار الأول** أفرز عمارة في مجملها إنسانية بكونها معبرة عن قومها ومجتمعها، **والثاني** يفرز عمارة فوقية سلطوية قسرية بمعنى استقلال الرمز فيها عن حيز المعاني للجماعية الإنسانية أو لمجتمع المبنى، ويستوي في ذلك إن كان المنتج معبدًا، أو كنيسة، أو مسجدًا، أو قصرًا، أو شارعًا، أو سوقًا، أو أصغر مكان لعزف الموسيقى في حديقة عامة.

وصياغة الرمز هنا عملية إبداعية ليست مطلوبة لكل مبنى، ولكنها استلهام لإطار المعاني لمبنى معين قد يستقطب حوله أو بعده جيلاً من المباني التي ينتمي حيز المعاني في تشكيلها للرمز الأول، فالبلورة رمز للهرم، والإنسان رمز للمعبد، والصف رمز للصلاة، والحديقة رمز للجنة. ولكن أجيال الأهرامات المختلفة وإن تباينت في تشكيلها تنتمي من حيث المعنى للبلورة، والمعابد وإن اختلفت تكويناتها إلا أنها تتبع الرمز الأول، والمساجد التي تبعث في تشكيلها صف الصلاة تنتمي كلها

لإطار واحد من المعاني. الرمز إذن هو صورة تجتمع عليها الأُمّة في صياغة أحد قوالب البناء الأساسية فيها.

والانتقال من رمز إلى آخر، في إطار حضارة معينة يمثل حدثًا ثقافيًا وعمرانيًا هائلاً يتبوّأ فيه بإعادة الصياغة للرمز وبلورته وإرسائه في قوالبه الجديدة أئمة المعماريين والعلماء من أبناء الأمة، وتمثل الانتقالية الرمزية لُبّ اللحظات التاريخية الهامة، تعيد فيها الأمة صياغة مفاهيمها، وتحديد معنى وجودها، وتجسد العمارة هذه الصياغة، وتعلن خلال رموزها القدرة على تأكيد هذا الوجود وتجديد معناه وهويته.

أما اليوم فإن عالم العمل المعماري في معظمه محجوب عن حيّز الرموز الذي يعبر عن الوجود الإنساني، ويختصر الإشكاليات الأساسية التي تواجهه خلال رمز يمكنه من أن يلم بكلياتها، ومن ثم يكون قادرًا على أن ينطلق بحسه أو عقله أو تجربته للتعامل معها، فما زال حيز الرموز المطروح على معماري اليوم وممارسيه هو الآلة وإطارها المعرفي المتمثل في مادية الحياة وميكانيكيتها. وبرغم إفلاس هذا الرمز وتفريغه من الزعم الذي تمثل في إنجازات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مجالات العلوم والتكنولوجيا إلا أن آلة الترميز المتمثلة في مهن التصميم والفنون وغيرها ما زالت تهيمن على مقدرات ووجدان العالم وتفرض الآلة والآلية رمزًا لفكر ومنتج هذا العصر، مستقلة أو محتجبة عن واقع الشعوب ونبع الرموز بها.

وفي مواجهة هذا التحيز الرمزي العارم فإن معماريي العالم عليهم أن يناضلوا كُلًّا في موقعه لدحض هذه الهيمنة، وكسر طوقها، وذلك بالسعي نحو اكتشاف عوالم الرموز الفاعلة والحية في حياة مجتمعاتهم والمبلورة في ثقافتهم المحلية تلك الرموز الصامدة لتحديات اليوم، والباقية في جوانب حياتهم الثقافية وإن خفتت أو توارت بعيدًا عن أضواء الحداثة والمادية، أو تلك المختفية بعمق في تراثهم وتقاليدهم والسعي نحو استحضار أو استكشاف رموز حقيقية، لا تختلط في العمل المعماري بالصور والرؤى الخالية من المعنى، ولكن استكشاف الرمز هو عملية

إبداعية لا تقف عند تصور ذاتي أو استلهام فردي وإنما بالحتم تستقطب الجماعة خلال أحداث إبداعية يمثل فيها العمل الإبداعي الفردي مبادرة ورؤيا تستنهض الطاقة والإرادة الجماعية للعمل والمشاركة المبدعة، والتي تتحول بالتبعية إلى حركة ونشاط إبداعي هو الباعث والمولد الحقيقي للرمز أو إطار المعاني به.

والرمز في تراثنا لا يعني صورة حتى لو تضمنها ولكنه يتخطاها لما هو أعمق وأهم وهو «الحي» المقدس... والفن هنا في أعلى صوره هو قبول وتضمن للحي دون الاقتراب منه مثل ما هو الحال في الفن الإسلامي... إنه احتواء للقداسة دون التعبير المعلن عنها، فالتعبير عن القداسة لا يستلزم بالحتم أن يجسد خلال صور... ولكن ربما وبصفة عامة يمكن القول بأن القداسة في العمل الفني هي إظهار هادئ وصامت لحالة من التأمل في الكون، أو في الخلق. ومن ثم لا يتحتم أن يعكس العمل كله، مبدأ أو صورة، ولكنه فقط يحور ويحول الواقع المادي المحيط به كيفيًا بأن يجعله ـ أي ذلك الواقع المحيط بالعمل ـ جزءًا من حالة الاتزان التي أنتجته، والتي يقع مركزها في إيمان بالمطلق والحي، معبرًا عنه في فكرة الإيمان بالغيب. والغيب هنا هو ديمومة الخلق والإبداع، والنقيض الكامل والمباشر للآلية والميكانيكية.

٢ ـ ٢ ـ الملاحظة الثانية حول النسق: وهو بعد العمارة الحديثة عن فهم النسق كإطار مفتوح للفعل المبدع، وتحوله إلى سياج جيومتري مسبق يبعد المصمم عن النظام الحي للحياة والكون.

النسق هو البنية التي تنتظم خلالها مكونات الرمز اقترابًا من الشكل، وتهيئته للتشكيل المادي للفراغ المعماري. والنسق هو علاقة في الفراغ تنقل الرمز إلى حيز المادة دون أن تشكله مادة أو فراغًا ولكنها توحي وتضع إطارًا لهذا التشكيل. النسق إذن هو نظام نظري أو تجريدي يربط الرمز بفكرة النظام order، كما تتصوره وتستنبطه حضارة ما، وكما تصوغه من خلال عقائدها وعاداتها وتقاليدها، وأساليب الإنتاج فيها. فالنسق إذن هو قواعد وأسس للتشكيل الفراغي المعماري، وليس تشكيلاً في حدّ ذاته.

فعبر عصور الاستمرارية الحضارية لم يخرج النسقُ المعماري والعمراني عن مفهوم النظام في الحضارة معبّرًا عن إدراك مصدرين متواكبين للنظام الحاكم للتشكيل: **الأول**: مادي متصل بطبيعة الأشياء وأسلوب وتقنيات البناء، **والثاني**: حيويّ مستمد من إدراك الإنسان للحياة والكون حوله. تلك الثنائية بين البعد المادي المحدد بالمكان واللامادي المفتوح للكون كانت ركاز النسق أو القانون الحاكم للتشكيل.

واليوم فإن المعماري مكبل في إطار نسق جيومتري مسبق، يبعد المصمم عن النظام الحي للحياة والكون، ويستقل بفكرة التنظيم عن ذلك البعد، ويقوم هذا النسق على اختزال التعدد والتنوع اللانهائي للموجودات في شكل نسق أو نظام يفرض وحدة متكررة لتنظيم الفراغ، وهي ما يطلق عليه المديول Module، ويكمله نظام يحكم تكرار أو توزيع هذه الوحدة وهو الشبكة أو grid، وكلا المكونين: المديول والشبكة، يمثّلان إحكامًا لآلية الفكر الحديث وميكانيكيته في مجال العمل المعماري، ويفرضان على المصمم نقطة بدء في العمل تقف بطبيعتها وبآليتها بين الفكرة، وإمكانية تحقيقها في إطار نسق حي مفتوح، يتقبل متغيرات الواقع والتنويعات اللانهائية للاحتياج الإنساني من جهة وإمكانية التعبير عنه من جهة أُخرى. ورغم أن التصور السائد بأن فكرة المديول والشبكة، أو ما يمكن أن يطلق عليه بالنسق المغلق تعود إلى ظهور الصناعة والتنميط الذي واكبها، إلا أن حقيقة الأمر هي أن جذور هذا النسق المغلق تعود إلى عمارة عصر النهضة، ومبادئ الكلاسيكية وفلسفاتها وهذا النسق المغلق مرسخ في عمليات التعليم والممارسة المعمارية ومؤسساتها على كافة المستويات، كما يمكن إرجاع هيمنة هذا النسق إلى مبادئ ومفاهيم العمارة الكلاسيكية وللتحالف الطبيعي مع قوى السيطرة التي مثلها عصر النهضة، والتي تعود للظهور مرة أُخرى كلما نمت اتجاهات السيطرة السياسية أو الاقتصادية.

والعمارة الحديثة في طور انتقالها من مبادئها الأُولى الرافضة لهيمنة الكلاسيكية إلى تحولها لما سمي بالطراز الدولي هي في حقيقة الأمر عودة للنسق المغلق للكلاسيكية، وتوافق مع مصالح قوى السيطرة والتحكم

السياسي والاقتصادي القائم في عالم اليوم، والتي تستخدم العمارة والبناء كأحد وسائل السيطرة والهيمنة على مقدرات المجتمعات التي توجد فيها.

في مواجهة سيطرة هذا النسق المسبق للعمارة الحديثة فإن الدعوة للاجتهاد والتساؤل عن طبيعة النسق هي دعوة هامة وواردة.

من أين يأتي النسق في عالم وعمارة اليوم؟ هل هو مؤصل في إدراكنا للوجود؟ وما هو هذا الإدراك؟ وما هي مصادره؟ أم هو خارج عن الظرف المحلي للبناء؟ ومفروض على المعماري في كل موقع؟ أم أن فكرة النسق والنظام يمكن أن تكون ذات خصوصية محلية؟

٢ ـ ٣ ـ الملاحظة الثالثة: حول لغة الخطاب في العمارة: اختصار العملية الحيوية للبناء إلى عملية قسرية للتصميم، وتدور هذه الملاحظة حول العمارة كحدث، وحول لغة الخطاب في العمارة:

إن مولد المبنى هو حدث يشكل فيه المبنى انتقالاً من صورته الأولية المتمثلة في الرمز خلال دورات أو أحداث تمثل كل منها إعادة وصل للرمز بجذور النسق أو النظام إلى أن يكتمل التشكيل، ويصل المبنى إلى حالة تتخطى فيه عمارته حيز التمثيل للنسق representation. لتصبح جزءًا حيًا في حد ذاته. هذه الانتقالات الذهنية والإنتاجية من الرمز إلى النسق إلى التشكيل هي أحداث إبداعية هامة اصطلحت عليها كافة التقاليد التي نظمت عملية البناء في كل الحضارات، وتناولته كأحداث احتفالية فيها كسر أو تعليق لاستمرارية العمل العادي في البناء...

فعبر التاريخ المعماري والعمراني عامة، بنيت معظم المباني خلال أحداث أفردت فيها لحظات لأحداث البناء أو ما يمكن تسميته احتفالات البناء، فيها تجدد صلة البناء بأصل النظام أو النسق؛ مثل: اختيار الموقع، والتوجيه، وعلاقات الجيرة، وحجر الأساس، وتوزيع العناصر، وزخرفة المبنى.

لكل من هذه الأحداث مكانها ـ ومراسيمها، وفي كل حقبة من حقبات التاريخ العمراني وحتى وقت قريب مثلت هذه الأحداث حجر الزاوية في عملية البناء.

وكنه هذا الحدث هو إدراك أن الرمز والنسق هما تجريد لعلاقة الإبداع الإنساني بالخلق، أو المادة بالحياة، أما الاتصال المباشر بالخلق فهو حدث من نوع آخر، وأن حدث الاحتفال هو بمثابة لحظة انقطاع الاستمرارية الجبرية للبناء، التي قد تفترض ضرورة الانصياع الملزم بما نتج عن الرمز أو النسق وتنفيذ ذلك كما هو... إلى إدراك ضرورة كسر هذه الجبرية ـ وإتاحة حيز للنسق ذاته أن يتجلى للمحتفلين أو البنائين، أي بأن يحدث. وهذا هو الاحتفال أن يبدو للجميع وهج النسق، وأن يروا ما يمكن أن يقوموا به هم، وأن يحددوا مثلاً على الطبيعة مسار حائط، أو موقع مبنى، أو خطًا يقسم الأراضي، أو يضعوا حجر أساس أو أن يقيموا برجًا لمنزل، أو حائط قبلة، أو آلاف الآلاف من أحداث البناء المستمرة في حياة أي مدينة. هذه الانتقالية من الجبري إلى الحي، من المطلق إلى النسبي، من الانصياع إلى الإبداع، من العادي إلى المقدس هي في حقيقتها لب العمل الإبداعي في البناء؛ فالنحلة مثلاً تبني منصاعة لقانون مسبق أبدي، والطائر يبني منصاعًا، وأدق الكائنات في الوجود تبني وتشكل في أبدية جبرية منصاعة لقوانين الخلق الأُولى، أما البناء الإنساني فيستلزم تواكبًا بين الانصياع والقبول بجبرية البناء وأسسه في بعض الخطوات، وكسر هذه الجبرية، والاتصال المباشر بأصل القانون المنظم في خطوات أُخرى. ذلك هو حدث الاحتفال.

والاحتفال حدث جماعي، يسبقه إعداد، ويليه تصور لخطوة تالية. لكن ما بينها متروك للحدث ذاته «اختيار الموقع، ورسم الحديقة وحجر الأساس...» هذه أحداث معروف ماهيتها يسبقها إعداد المكان، ويليها ترقب للخطوة التالية. ولكن الاحتفال وجماعيته وشعائره، هي التي تحدد ما سيحدث التوجيه المحدد، أو العلاقة بين الجار والجار، وغير ذلك من العلاقات التي يمتزج فيها المادي باللامادي. وفي هذه الحالة وبالرغم من أن الرمز والنسق قد حددا، إلا أن البناء يبني تدريجيًا خلال تلك

الأحداث، التي تصحح أو تعدل كل منها مسار ما يسبقه. وكأن المنتج ككل معروف كنهه منذ اللحظة الأُولى للعمل، أي منذ لحظة استشفاف أو اكتشاف الرمز، وكذا قانونه قد يكون معروفًا خلال النسق. ولكن التكوين يأتي خلال تلك الأحداث الإبداعية، وكأنه بُعْد آخر غير محسوس، غير ملموس، ولكنه مدرك، يحدث في هذه اللحظات الجماعية.

وتقسيم الأراضي مثال بالغ الأهمية، فأي نسيج عمراني لمدينة تقليدية يَدلّكَ على وجود عملية حيوية فاعلة نظمت العلاقة بين القطعة والأُخرى، وأنتجت ذلك التنوع الهائل في إطار نسق ينظمها، ولكنه غير مفروض عليها أو مسبق لها والاحتفال هذا هو الحدث الذي تستقر خلاله علاقة قطعة أرض بقطعة أُخرى على أصغر مستويات النسيج العمراني للمدينة، وعلى أعلى مستوياته في آن واحد.

ومن ثم فإن الاحتفال يمثل الانكسار أو الشرخ الذي يجب افتراض الحتمية الجبرية في الفعل الإنساني، ويترك حيزًا للنسق الحي أن يحدث، وحدث تقسيم الأراضي على سبيل المثال يعني أنه يمكن تطبيق بعض القواعد الصارمة أو الجبرية على تقسيم الأراضي، دون إدخال «الحي» أو المقدس في هذه العملية، مثلما هو حادث في أسلوب تقسيم الأراضي الغالب على النظم الحديثة، ولكن تقسيم الأراضي خلال حدث حي يُدْخِل إلى حيز الفعل الإنساني بُعْدَ الجماعية والشورى، وأبعادًا أُخرى تأتي من تجلي النسق ذاته خلال الحدث والامتثال لهذه اللحظة هو ما أعطى مباني حقبة الاستمرارية أهم وأعمق سماتها بكونها جزءًا من الحياة، وأن تشكيلها في جزء منه امتثال لإرادة البناء كخلق، وفي جزء منه امتثال لإرادة الخالق.

اليوم هذه العملية الإبداعية المتصلة بالخلق أبعدت عن حيز الممارسة الإنسانية، وجذور هذا الابتعاد أو الاحتجاب تتخطى فترة الحداثة بكثير. فمنذ القرن السادس عشر وحتى ظهور مفاهيم العمارة الحديثة في مطلع القرن العشرين، وتطور المعارف في مجال العمارة يتبع

صورة أساسية من الطرح المادي وإعلاء قيمة العقل والعقلانية، الأمر الذي استثنى وبصورة شبه منتظمة ومستمرة كافة السمات والأحداث التي كانت تمثل جزءًا أساسيًا من عملية البناء، والتي كانت تجمع بين المادي وغير المادي.

ولعل واحدًا من أهل التطورات المعرفية التي استخدمت كوسيلة لتقليص عملية البناء وحصرها في إطار جامد مسبق، وإغلاق أية إمكانية لتواجد قوى «الحي» أو «المقدس» بها هو اكتشاف أساليب رسم المنظور، أو التنبؤ البصري خلال رسم للمنظور يصور المبنى في حالة الحقيقة، أو رسم المنظور المعماري كنموذج للواقع. فأصبح من الممكن للمعماري أن يتصور ويجسد لحظة محددة قبل حدوثها، وكذا يرسم مساقطها. وكان هذا الاكتشاف الساذج بمثابة المصيدة التي اختزلت العملية الاحتفالية للبناء إلى ما يسمى بعملية التصميم، وتحول التسلسل الرائع الذي كان قائمًا حتى عصر النهضة ما بين الفعل الإنساني الجبري من ناحية وانفتاحه للغيب والخلق من ناحية أُخرى، ثم إلى العودة مرة أُخرى لحيز الجبرية المادية، إلى أن يتم بناء المبنى، إلى محض تمرين ذهني يمر به المصمم، وكأنه بناء وآلة في وقت واحد. ويبدأ بالفكرة ثم يرسمها في نسق النظم في حضارته ليرسم لحظة ميلادها، ثم يستمر من نقطة إلى نقطة، وكل لحظة تبزغ فيها إمكانية للتعبير عن «الحي» أو «المقدس» تَئِدُها محدودية أدواته الجديدة، التي تمكنه من أن يرى فقط بعدًا أو بعدين من صياغة العمل، ثم يترجم ذلك إلى رسومات ومساقط ويبنيها بحذافيرها.

لقد أصبح اكتشاف المنظور بمثابة تكريس لترفع المعماري، واقتناعه بأنه رب العمل: يتصوره ويرسمه ليشكله فيبنيه كيفما تصور. وهذه في تصوري إذن هي البداية الحقيقية لعلمنة الفراغ، فقد خرج ومنذ هذه اللحظة العمل المعماري عن حيز الحدث المبدع أي الاحتفال.

وأصبحت عمارة عصر النهضة فكريًا نهاية للاحتفال وتعبيرًا عن بدء حقبة جديدة من نزع القداسة عن الفراغ المعماري. ومن ثم فقد أصبحت عملية التصميم بمثابة بديل للعملية الاحتفالية للبناء.

ولقد مثلت الطرز في عصر النهضة وسيلة المعماري لإحكام الهيمنة الكاملة على عملية البناء ومصادره، أي إمكانية لأي شرخ أو ثقب في هذا الجدار الكثيف، الذي قد يسمح بدخول الغيب أو النسق الحي إلى عملية البناء، بل وأصبح العمل الكلاسيكي في كتابات الرواد عالمًا بذاته، له قانونه المستقل عن العالم، وأصبح المعماري بنّاءًا أو إلهًا صغيرًا في وقت واحد.

أما العمارة الحديثة وبرغم هجومها على الكلاسيكية، ورفضها لأي قوانين تحد من الحرية والانصياع، إلا أنها ذهبت وبسرعة مذهلة إلى نفس الطريق المسدود الذي آلت إليه الكلاسيكية. فلم يمر أكثر من عقدين من الزمان من إعلان مبادئ الحداثة الأُولى في العمارة عام ١٩٢٠، والتي أعلنت فيها رفضها للكلاسيكية حتى عادت مدارس وجماعات المحدثين الأُولى في العمارة تعلن انضواءهم تحت لواء كلاسيكية جديدة أسموها بالطراز الدولي، نقلوا فيه سمة التأليه من الطرز إلى الفرد المصمم، في إطار مفاهيم الطراز الدولي، وذلك خلال الموديل والشبكة. ومن ثم فإن الكلاسيكية الجديدة أو الطراز الدولي هي في واقع الأمر نزع لورقة التوت التي كانت تغطي مبادئ الحداثة، وكشف عن العورة المادية خلال الموديل والشبكة، ورمزها الآلة.

٣ ـ ٤ ـ الملاحظة الرابعة: البناء كمنتج وتحول البناء من كونه منتجًا اجتماعيًا له قداسته، لكونه سلعة تباع أو تشتري.

وتتناول هذه الملاحظة ظاهرة انتقال منتج العمل المعماري من كونه نشاطًا، وإحداثًا، ورموزًا، ونسقًا مرسخة ومرساة في مجتمعها، إلى أن أصبح سلعة مفرغة من كل هذه المعاني. كما تتناول دخول البناء كسلعة في إطار آليات السوق، وفيها نشير بصورة أولية للسمات التالية لتسلسل هذا الانفصال:

أولاً: فصل العمل التصميمي عن العمل التنفيذي.

ثانيًا: فصل العمل الذهني عن العمل اليدوي.

ثالثًا: خلق طبقة من العمال الصناعيين قادرة على قراءة الرسومات واستيعاب التعليمات دون فهم مدلولها، ومن ثم عزلهم عن حيز الإبداع، وإبقائه حكرًا على عمل «الإله الصغير» أو المعماري الحديث.

رابعًا: سحب البساط تمامًا من يد الحرفيين.

خامسًا: تدمير صلة المجتمعات المحلية بعملية إنتاج المبنى خلال آليات التخطيط المعاصر، بما في ذلك الآليات الفنية والقانونية، والمالية. وقد بلورت هذه التحولات في القرن التاسع عشر، وأصبحت سمة أساسية من سمات العمارة الحديثة ومساواة المبنى هنا مع أية سلعة أُخرى في إطار آليات السوق تغفل بعدين أساسيين لخصوصية البناء كمنتج حضاري.

البعد الأول: إن مكونات أي مبنى تتبع بنية مسبقة بصرف النظر عن أسلوب البناء أو نوع المبنى، ومن ثم فهو يدخل في إطار الـ Archetype وهذا ما يجعله منفردًا ومختلفًا عن أية سلعة أُخرى، وإن هذه البنية المسبقة تضعه في صف الموجودات ذات القيمة الحية. فللمبنى جذور، وأساس له قوام، وله نهاية تتداخل بالبيئة دومًا خلال علاقة تبادلية وحيوية.

البعد الثاني: إن المبنى ليس منتجًا قابلاً للنقل من مكان إلى مكان مثل أي سلعة، إذا ما أريد إدخاله في آلية السوق، أو أن يباع ويشترى بالنقل. وحيث إن نقل المبنى غير ممكن، فإن عملية الشراء أو البيع أو التعامل مع المبنى كسلعة يعني نقل مجتمعه أو ترحيله أو تحريكه أو تدميره. إذن فإن ما يحرك في عملية بيع المبنى هو مجتمعه، ومن ثم فإنّ تسليع المبنى يعني اجتثاث المجتمعات البشرية من مبانيها طبقًا للاحتياجات اللاإنسانية للسوق.

وفي هذا الإطار فإن تنميط البناء تحت زعم العالمية والكونية هو في واقع الأمر اختزال لكل ما يمكن أن يبعد ما بين المبنى وتعريفه أو توصيفه كسلعة، ومن ثم فإن المسكن هو أقرب للسلعة من المسكن

التقليدي الذي صيغ خلال مشاركة ومداخلة سكانية أو بنائية. والتنميط هو أيضًا حجب لإمكانية الانتماء أو الارتباط الذي قد يجعل من النقل والتسليع أمرًا صعبًا.

٢ ـ ٥ ـ الملاحظة الخامسة: حول مؤسسات البناء

وتتناول هذه الملاحظة ثلاث مؤسسات جوهرية للعمل المعماري: المؤسسة التصميمية، والمؤسسات الإجرائية القانونية، والمؤسسة المالية.

ومغزاها أن مؤسسات البناء قد تحولت إلى آليات لإحكام هيمنة النموذج المسبق، وحجب الحي المقدس عن عملية البناء.

إن المؤسسات الحديثة للبناء قد حلت محل الدور التقليدي الذي لعبته النظم والتقاليد الشعبية للبناء بقوالبها المختلفة، لتحكم السيطرة، والتحكم في عملية البناء. وتتناول التحول الجوهري الذي طرأ على عملية البناء خلال المؤسسات الحديثة ـ سواء أكان تصميمًا، أو تنفيذًا، أو تحويلاً كالتحول من التكافل في تمويل المساكن إلى المديونية والربوية، وقانونيًا من التآلف والتصالح إلى الهيمنة والتحكم. وباختصار لتسقط الضوء على سيطرة مبدأ التحكم والهيمنة على كافة مؤسسات البناء، وتحولها إلى أدوات لإحكام الهيمنة على المجتمعات خلال عملية البناء ذاتها.

وكأن زيف الحداثة القائم على قدرة العقل على السيطرة على العالم تحول إلى قدرة العقل على السيطرة على الآخر. وللأسف فقد لعبت مؤسسات العمل المعماري دورًا جوهريًا في استتباب وترسيخ هذا الدور، وليس من المبالغة في شيء أن نقول إن ما بعد الحداثة لا يمثل أكثر من تكريس لنفس الدور خلال خلق جو من الدعابة والسخرية حول منتجات المؤسسات وهيمنتها، ولكن في إطار من الصرحية والعبثية التي تجعل كل شيء لا يهم.

٣ ـ الجزء الثاني: الحوض المرصود

يتناول هذا الجزء بالوصف والتحليل تجربة تصميم وبناء الحديقة

الثقافية للأطفال بأرض حديقة الحوض المرصود بحي السيدة زينب بالقاهرة كالتالي:

(١) وصف الموقع والمؤثرات البيئية والطبيعية.

(٢) مواجهة مع قوى التحيز: المسابقة، وحجر الأساس، وعملية البناء.

(٣) المخطط العام ومكونات المشروع.

(٤) المخططات المعمارية.

(٥) أهمية المشروع والدروس المستفادة.

(١) وصف المشروع من حيث الموقع، والمؤثرات البيئية، والطبيعية:

٣ ـ ١ ـ في قلب حي السيدة زينب بالقاهرة، وعلى بعد خطوات من مسجد أحمد بن طولون بمئذنته الشهيرة يقع مشروع الحديقة الثقافية للأطفال، والواقع أن المشروع يضم عنصرين أساسيين:

(أ) الحديقة: وتمثل مجمعًا ثقافيًا يتكون من عدة مباني ومنشآت مثل المكتبة والأتيليهات وصالات للكمبيوتر وغير ذلك من المنتزهات والمدرجات الخضراء وساحات الألعاب وغيرها.

(ب) الشارع: ويتضمن تطوير شارع أبو الدهب الملاصق للحديقة، وتحويله إلى شارع للمشاة مع تطوير عدد من العناصر الثقافية على طول مسار الشارع، والتي تتصل مباشرة بالحي المجاور للحديقة، وتشمل مقهى ثقافيًا وسبيلاً ومصلى ومكتبة على الشارع وساحة ومدرجات للاحتفالات، ومحلات لبيع حرف وكتب الأطفال، وأتيليهات للحرفيين والفنانين لتعليم طلبة المدارس، بالإضافة لمدرجات ومساحات خضراء للأطفال.

٣ ـ ١ ـ ٢ ـ يقع المشروع على أرض حديقة الحوض المرصود بحي السيدة زينب بالقاهرة على مسطح يبلغ نحو ١٢٥٠٠ مترًا مسطحها (حوالي ٣ أفدنة)... ويحد الموقع شمالاً شارع محمد أبو الدهب وجنوبًا شارع ماراسينا... وتنتمي شبكة الشوارع المحيطة بالمشروع في معظمها

إلى نسيج القاهرة المملوكية، فيما عدا شارع قدري الذي يحد الموقع من الناحية الشرقية ويربط شارع الخليج المصري (بور سعيد) شمالاً، بشارع مارسينا جنوبًا، ويفتح محورًا عموديًا على مئذنة مسجد أحمد بن طولون، وقد شق الشارع ضمن مخطط الخديوي إسماعيل لتحديث القاهرة في نهاية القرن التاسع عشر...

٣ ـ ١ ـ ٣ ـ يمثل الموقع تاريخيًا جزءًا من بركة الفيل وهي واحدة من البرك الرئيسية التي اتصلت بترعة الخليج المصري، والتي كانت تغذي القاهرة بمياه النيل، وقد ردمت البركة في منتصف القرن التاسع عشر وحولت إلى حديقة عامة. ويحد الموقع جنوبًا سلسلة عن المواقع الهضبية (قلعة الكبش).

٣ ـ ١ ـ ٤ ـ **المحيط العمراني**: يمكن فهم المحيط العمراني في إطار من المكونات والظروف الآتية:

٣ ـ ١ ـ ٤ ـ أ ـ **النسيج السكني**: ينتمي النسيج العمراني لمنطقة المشروع في معظمه لقاهرة العصور الوسيطة، ومكون النسيج الرئيسي هو الحارة ـ أو الشارع الخاص ـ وما يحيط بها من أبعاد اجتماعية وعضوية محددة. ينظم هذا النسيج خلال شوارع رئيسية وهي: ـ شارع القصبة امتداد شارع المعز، وشارع مارسينا، واصلاً بين القلعة والسيدة زينب، وشارع الخليج المصري (حاليًا شارع بور سعيد).

٣ ـ ١ ـ ٤ ـ ب ـ **المباني التاريخية**: ـ يحيط بالموقع من الناحية الجنوبية وعلى طول مسار شارع ماراسينا سلسلة من المباني التاريخية الهامة: جامع المحمودية، وضريح، ومدرسة سلار، وسنقر الجاولي على سطح هضبة قلعة الكبش، ثم مسجد أحمد بن طولون على قمة الهضبة، أمامه وعلى منحدر الهضبة يقوم مسجد ومدرسة الأمير صرغتمش المملوكية، وعلى مرمى البصر وعلى جانبي شارع ماراسينا تقع مدرسة ومسجد وخانقاه الأمير شيخون، وسبيل السيدة نفيسة الخضراء... وغير ذلك من المباني المملوكية والعثمانية الهامة.

٣ ـ ١ ـ ٤ ـ ج ـ المواد وأسلوب البناء: تتمثل عمارة المنطقة المحيطة بالإضافة إلى المباني التاريخية في مكونين أساسيين: المباني المستجدة والتي تقوم على أجزاء من النسيج التاريخي ومعظمها يتراوح ارتفاعه ما بين ٣ ـ ٥ طوابق مبنية من الحوائط الحاملة من الطوب أو الحجر الجيري، ثم المباني المنشأة على المحاور المستجدة والخاضعة لقوانين المباني الحديثة، ويتراوح ارتفاعها ما بين ٦ ـ ١٨ طابقًا وهي منشأة من الهياكل الخرسانية.

٣ ـ ١ ـ ٤ ـ د ـ حالة المنطقة: المنطقة المحيطة من الناحية العمرانية تمثل حالة من حالات التداعي العمراني للمناطق القائمة حول أو داخل المركز القديم للمدينة، ويرجع التداعي فيها إلى الانقطاعة التاريخية للأسس وتقاليد البناء بعد حقبة محمد علي ومشروعات التحديث المختلفة ـ كما ترجع ـ للتضاد بين الاستعمالات والأسس المنظمة لنسق النسيج المعماري التاريخي والحديث.

الموقع عامة يمثل ساحة تتفاعل حولها كل المحددات المسببة للتداعي العمراني للمناطق التاريخية، ومن ثم يمثل إمكانية حتمية لمواجهة هذا التداعي بشكل أو بآخر.

٣ ـ ٢ ـ مواجهة مع قوى التحيز: المسابقة، حجر الأساس وعملية البناء

كان العمل في مشروع الحديقة الثقافية للأطفال في كافة مراحله بمثابة مواجهة مع قوى التحيز في مجال العمارة والعمران على مستويات عدة.

٣ ـ ٢ ـ ١ ـ الرمز: استمدت عمارة الحديقة رموزها من التراث المحيط بالحديقة دون أن تحاكيه أو تقلده... بل بحثت في قوانينه ودروسه... مئذنة ابن طولون مثلت مصدرًا لاستشفاف القانون الحاكم لعمارة الحديقة أو رمزها والمعبر عن ما يجمع ما بين الطفل والحديقة وهو مفهوم النمو الحلزوني في شكله المجرد أو باعتباره قانونًا فراغيًا مثل هذه الإمكانية.

٣ ـ ٢ ـ ٢ ـ النسق العام للفراغ: عمارة الحديقة استمدت نسقها من قانون يترجم الرمز إلى نظام فراغي، ويربطه بعناصر ومكونات الموقع مثل الأشجار القائمة، والحدود، والشوارع المحيطة... إلخ.

ومن ثم، فقد امتثل المدخل هنا للتقاليد التاريخية العريقة للبناء سواء في العمارة المصرية القديمة، أو العمارة الإسلامية بمصر، حيث كان النسق الفراغي (الجيومتري) يعني حرية البناء، وليس تكبيلاً مسبقًا، ويعتمد هذا النسق على النسب والتوالد الفراغي Regenation بدلاً من اعتماده على أبعاد مسبقة وتكرار ممل.

٣ ـ ٢ ـ ٣ ـ اللغة التعبيرية: نتجت اللغة التعبيرية لعمارة الحديقة لا عن محاكاة للأشكال والتكوينات التاريخية، ولكن خلال استخدام واعٍ ملتزم بمواد البناء المحلية (الحجر الجيري ـ والحجر الرملي) وتجديدٍ وتواصل لتقنيات البناء بالحجر مكنت من إفراز لغة معاصرة وأصيلة تؤصل الثابت وتزكيه، وتدفع بالجديد والمتجدد في حيز التحول والتغير سواء في المواد أو التقنية.

٣ ـ ٢ ـ ٤ ـ أسلوب البناء وإدارته: في مواجهة أساليب البناء السائدة (نظام المقاولات) استحدثت هذه التجربة أسلوبًا للتنفيذ له بعدان أساسيان:

الأول: يربط بين التصميم والحرفة، وذلك بتكوين مجموعات من الحرفيين التقليديين، يعمل معهم عمال صناعيون كالنجارين والحدادين، مع المهندس المعماري والهدف من ذلك ملء الفراغ المعرفي للحرفي بإشراك العامل الصناعي والقادر على قراءة الرسومات الهندسية في إيصال مفهومها ومدلولها للحرفي، ومن ناحية أُخرى إيصال المهارات الحرفية للصانع.

الثاني: يربط بين العملية التصميمية والمجتمع المحيط بها، وذلك بإشراك السكان خلال إدراكهم لرؤى وتصورات المشروع والتعبير عن احتياجاتهم خلال أحداث احتفالية كبرى استخدمت فيها وسائل تقليدية

لتعريف الأهالي برؤى المشروع وتعبيرهم المباشر عن احتياجاتهم.

وقد تحقق ذلك خلال عدة عمليات أو أحداث أساسية:

٣ ـ ٢ ـ ٥ ـ الحدث الأول: ميلاد الفكرة التصميمية: المسابقة

عندما تعرضنا لتصميم المشروع الذي نحن بصدده كان علينا أن نصل لشكل هندسي تتجسد فيه روح المجتمع، هذا العمل يتطلب من المعماري أن يدرك أن لكل مجتمع حي مفهومًا خاصًا للنسق المعماري والعمراني لبيئته، هو في الواقع طريقة لوصل هذا المجتمع بالعالم. وفي حي السيدة زينب اليوم مثلما في مجتمعات فقيرة أُخرى. ولكنها عامرة بالحيوية، لم يعد هناك مفهومًا كونيًا يعتمد على الأسطورة والمعتقدات فقط. أو مفهومًا عقلانيًا يعتمد على العلم والنظريات، ولكنه يجمع بين الاثنين معًا.

وقد رأينا هنا أن التعبير عن فكرة النسق في مجتمعنا يمكن أن يظهر في ميدانين: **أوّلاً**: في المواكب الاحتفالية، في إيقاع الرقصة الشعبية الشهيرة «الذكر»، أو في إيقاع الشعر العفوي الارتجالي، أو في بعض طقوس البناء مثل الاحتفال بوضع حجر الأساس.

وأما **الميدان الثاني** الذي يتضح فيه هذا المفهوم للنسق فيوجد في مجموعة المباني أو العناصر التاريخية التي لا تزال قائمة في المنطقة، مثل مئذنة جامع ابن طولون، القباب المتباينة في العديد من الجوامع، وأنماط تقسيم الأراضي الصامدة منذ نشأة هذا التجمع، حيث تحمل في مضمونها مفهومًا للنسق ومبادئه، وبالتالي يصبح تحليل الأحداث والاحتفالات والعناصر المعمارية الرئيسية عن طريق إعادتها إلى عناصرها الأولية من الناحية الفلسفية والفراغية من مهام التصميم ذات الأهمية الأساسية. ومن ناحية أُخرى فإن أي مشروع معماري عام لابدّ وأن يرتكز على قضية أو مفهوم اجتماعي وفلسفي هام يجعل من السعي خلف أصول النسق في رموز المجتمع ومبانيه جهدًا له معناه وهدفه. وقد كانت قضية النمو، والتي تشترك فيها حياة الطفل وحياة الحديقة هي نقطة

الانطلاق للمشروع من أجل وصل المجتمع وربطه برموزه. وللبحث عن أحداث وموضوعات ورموز للحياة الثقافية التي تتضح فيها قضية النمو هذه كان مشهد مئذنة جامع ابن طولون، التي تظهر بوضوح من موقع المشروع، بمثابة إلهام وإشارة لهذا النسق الذي يبحث عنه المصمم، وبالتالي فقد استلهم المصمم التكوين الحلزوني للمئذنة في سلسلة من الأنساق الهندسية تقيدت بشكل الموقع والعناصر القائمة به. ومن ثم تنظيمها بشكل يتناسب مع أفكار ومتطلبات المشروع. ومثلت هذه الأنساق الهندسية إطارًا لصياغة الفراغات التي تبلور عناصر المشروع.

كانت الصياغة الأُولى لهذه الأنساق عبارة عن مجموعتين من الدوائر متحدة المركز تلخص كل منها أو تبسط القانون الداخلي للحلزون (قانون المتوالية اللوغارتيمية). وتبدأ كل منهما من نقطة ذات أهمية حقيقية في الموقع. حيث يقع مركز المجموعة الأُولى على نقطة تقاطع محور ممتد لأشجار النخيل قائم بالموقع من الشارع الرئيسي، بحيث يحدد المدخل ويكون رابطة بصرية هامة مع مئذنة جامع ابن طولون.

وتمركزت المجموعة الثانية من الدوائر حول شجرة ضخمة عند نهاية محور المنتزه، وقد جاء توالي الفواصل في كل مجموعة بطريقة تقريبية التزامًا بالمسافة المتاحة بين أشجار النخيل على طول جانبي المنتزه.

وبعد أن رسمت كل مجموعة من الدوائر على الموقع بدأ توزيع الأنشطة تبعًا للمجالات التي أوجدتها المتواليات الهندسية والمتطلبات التي حددها البرنامج، ففي مركز المجموعة الأُولى أقيمت نافورة تتشكل من سلسلة من الجدران الحلزونية. ويتكون مجال الأنشطة في المجموعة الأُولى من مقهى صغير وساحة لألعاب الأطفال ومنصات للمراقبة.

وحول مركز المجموعة الثانية جاءت سلسلة من الحوائط الحلزونية والمصاطب لتشكل متحفًا للأطفال. كما أوجدت نقطة التقاطع بين المجموعتين مجالاً هندسيًا ثالثًا حيث نشأت مجموعة من الأنشطة والمواضع الانتقالية. وقد جاء موقع المسرح مستقلًا ليشكل حلزونين متشابكين حول مجموعة من أشجار التين البنغالي الضخمة التي اتخذت هيئة المثلث،

كما ضمّ الموقع أيضًا في المساحة البينية الواقعة بين المتتالية الهندسية والشوارع والممرات المحيطة بالحديقة مجموعة من الأنشطة الاجتماعية تضم مقهى ونافورة في الهواء الطلق، ومكانًا للوضوء وزاوية صغيرة ومكانًا مفتوحًا للصلاة والعديد من المحلات والورش للصناعات اليديوية. هذا إلى جانب قاعة اجتماعية متسعة في الهواء الطلق.

حصل المشروع على الجائزة الأُولى في المسابقة، وتمّ توقيع عقد لتطوير التصميم وخصصت الاعتمادات المالية للبدء في البناء، ولكن العمل لم يتقدم والسبب في ذلك يرجع لأسباب سياسية ـ وبعد محاولات عديدة لتسيير المشروع رأينا أن الأسلوب الأمثل لتحريك المشروع هو اللجوء إلى نفس المصدر الذي استوحينا منه التصميم، وكان هذا المصدر هو المجتمع، لا لكي يدافع عن المشروع بل من أجل أن يقوم بتنفيذه...

٣ ـ ٢ ـ ٦ ـ الحدث الثاني: احتفالات حجر الأساس

إحياء مراسم البناء: (احتفال وضع حجر الأساس) جاءت اللحظة الحاسمة وسنحت فرصة ربط الحديقة بثقافة المجتمع، عندما قررت وزارة الثقافة وضع حجر الأساس للمشروع أثناء الاحتفالات بأعياد الطفولة. واحتفال وضع حجر الأساس في مصر كما هو معروف يعتبر حدثًا رسميًا يتم فيه وضع حجر الأساس لبناء جديد كشكل رمزي تشترك فيه الجهات الرسمية والمعماري وبعض ممثلي المجتمع المحلي، ويقام سرادق كبير من القماش الملون المكفت على موقع المشروع وتستخدم الرسوم والنماذج في تصوير المشروع وعرضه. وهكذا فإن الأمر كله يتميز بالرسمية والانفصال التام عن الحياة الحقيقية للمجتمع والبعد عن مفهوم البناء.

وفي إطار ربط المشروع الجديد بالمجتمع وإحياء تقاليد مراسم البناء القديمة فقد اقترحنا في مذكرة عاجلة لوزير الثقافة أن يتم بناء خيمة الاحتفال حيث تمثل هي في حد ذاتها نموذجًا بالحجم الحقيقي للتصميم بحيث يستطيع المجتمع بأكمله، الشعب وأعضاؤه الرسميون، أن يروا

بأنفسهم لمحة من الصورة التي سوف يبدو عليها المشروع، بدلاً من استخدام الرسوم الفنية والنماذج التقليدية. بحيث يتم بناء الشكل الحلزوني المقترح للنافورة والمعارض والمتحف والمسرح في أماكنها الحقيقية بالموقع باستخدام قماش الخيام بينما يتم تحديد أماكن الأرصفة والمصاطب على الأرض بالألوان. كما اقترحنا دعوة الفنانين والموسيقيين للمشاركة في هذا الاحتفال عن طريق تأليف أعمال تعبر عن فلسفة التصميم في سلسلة من العروض يقوم بأدائها مئات من تلاميذ المدارس في المجتمع المحلي. وذلك حتى يشعر أهل الحي بمغزى المشروع وأنشطته ولإعطاء نوع من الحيوية لهذا الاحتفال الرسمي. ووافق الوزير على هذا الاقتراح، وتمّ تنفيذ الفكرة في فترة لا تتعدى سبعة أيام حيث أدت أطقم بناء الخيمة مهمتها بكل مهارة. وفي أقل من ١٨ ساعة كان الموقع الذي تصل مساحته إلى ٢,٥ فدان. قد تحول من حديقة متهدمة مهجورة إلى تنسيق رائع للخيام، كما تمّ بناء منصّات من الخشب كمسرح مؤقت في مكان المسرح، ولمدة ثلاثة أيام أدى مئات من أطفال المدارس العروض المعدة لهم بعد إعداد الترتيبات. كما شارك أفراد المجتمع في هذا الحدث سواء بالمشاهدة أو التشجيع - وبدأ المشروع بالفعل ينبض بالنشاط والأصالة والفعالية.

كان الاحتفال بمثابة دفعة كبرى للمشروع، إذ حصلنا على كافة الموافقات الرسمية والشعبية للبناء في ذات الحدث، كما أقر الجمع الرسمي عدة أفكار لم تكن من البرنامج أو الخطة الأصلية للمشروع. كان أهمها هو تحويل شارع أبو الدهب المجاور والموازي لموقع الحديقة إلى شارع للمشاة، وفتح عدد من الأنشطة الثقافية عليه.

٣ - ٢ - ٧ - الحدث الثالث: عملية البناء

كانت الخطة الثالثة من أصعب المراحل جميعًا، حيث إنها تقتضي المواجهة الكاملة مع نمط البناء الحالي حيث تطلب الأمر ابتكار أسلوب الفكرة التصميمية التي تمّ تجسيدها في الاحتفال. ويقتضي هذا بدوره مراجعة أساليب استخدام أدوات البناء الثلاث الرئيسية.

١ ـ **الرسومات التنفيذية**: لقد بدا من الغريب، بعد هذا الاحتفال غير التقليدي أن يتم استخدام المستندات التقليدية في عملية الإشراف على تنفيذ المشروع (مثل الرسومات التنفيذية وبيان الكميات ومواصفات البناء... إلخ) وكان الأمر يحتاج إلى تطوير نظام الرسومات التنفيذية بحيث تستوعب حيوية خطة المشروع وإمكانية تطويرها بالإضافة إلى التغييرات الكثيرة التي بدت ضرورية في مخطط المشروع. كانت القضية الرئيسية هنا هي إيجاد نظام بديل يستوعب الخطوط غير المتعامدة المستخدمة في مخطط المشروع والتشكيلة الضخمة والمتنوعة من المساحات والصيغات التي ظهرت في الاحتفال. واستجابة لهذه القضية استُخدِم نظام للرسم يعتمد على النسب لا على الأبعاد، كما تمّ تطوير الحلزون اللوغاريتمي الذي كان يستخدم من أجل تنظيم المخطط العام للمشروع، إلى نظام نسبة يعتمد على التواتر (التوازن) والتوافق، مما يسمح بتطوير أو تغيير أي عنصر مستقل بدون تشويه النظام العام.

٢ ـ **مواد وطرق البناء**: تنقسم المباني المحيطة بالموقع إلى شقين: الأول تقليدي ويبنى من الحجارة والقرميد، مثل جامع ابن طولون وقليل من الأبنية التي ترجع إلى العصر المملوكي والعثماني، والثاني ويتمثل في المباني الحديثة المقامة من الخرسانة المسلحة والتي تمثل معظم المباني السكنية والعامة.

وقع الاختيار على الحجارة كمادة للبناء كما استخدم أسلوب البناء بالحوائط الحاملة والعقود والأقبية والقباب حيث تمثل هذه العناصر وحدات فراغية وإنشائية مستقلة مما يعطي قدرًا من الحرية والمرونة في التصميم والبناء.

٣ ـ **أسلوب التنفيذ**: حيث إنه من السائد أن تتولى شركات المقاولات العامة إنشاء المشاريع التي يتم تمويلها من قبل الحكومة. وذلك عن طريق مناقصة عامة، فإن مثل هذا الإجراء لا يسمح بتشغيل الحرفيين المهرة بين الأطقم التي سيستخدمها المقاول لذا فقد تمّ تقسيم العمل إلى فئتين: **الفئة الأولى** يندرج تحتها العمل التقني المعتاد والذي يلتزم

بالرسومات، أما **الفئة الثانية** فيندرج تحتها العمل الحرفي الذي يتطلب تفاعل كلا الطاقمين التقني والحرفي. ومن أمثلة الأعمال الاعتيادية وضع الأساس وأعمال العزل ضد الرطوبة وإنشاء الحوائط المنتظمة، أما الأعمال الحرفية فتتضمن بناء العقود والأقبية والقباب والحوائط المقوسة ولقد تمّ الاتفاق على أن يتولى العمال الفنيون إعداد نماذج من الخشب للعناصر الاستثنائية التي تحتاج إلى حرفية في البناء بالمقاييس الحقيقية، ثم يتولى الحرفيون إرشاد الفنيين إلى المواد والمتطلبات الحرفية التي يتطلبها تنفيذ هذه النماذج، وبعد ذلك تستخدم هذه النماذج كنسخ لنحت الحجر أو بناء العقود والأقبية.

بذا تكون دورة الخبرة والمهارة الضرورية قد تمت، فقد وفرت أدوات ومهارات العمال الفنيين المعرفة المفقودة لدى الحرفيين، بينما قدم الفنيون أعمالاً حرفية متقدمة في إطار الأعمال المعتادة مثل الحديد المسلح والعزل ضد الرطوبة. بل إن بعض العمال قاموا بتقديم ذبيحة كأضحية قبل وضع حديد التسليح لبعض الأساسات. حيث يعتبر هذا التقليد من الشعائر القديمة جدًا التي كان يؤديها البناؤون.

لقد تمّ إنجاز المشروع الآن، كما تمّ إنجاز الأنشطة الاجتماعية المقامة حول سور المبنى، ولكنها لم تفتح بعد للجمهور، وتمّ بناء المكتبة ومحل بيع الكتب ووصلت المصاطب والملاعب إلى مرحلة الإعداد النهائي. واكتمل المشروع.

٣ ـ ٢ ـ ٨ ـ الحدث الرابع: أعراس شارع أبو الدهب

قبل الافتتاح الرسمي للحديقة وبرغم الاكتمال الرائع لكل ملامح الحديقة وعناصرها لم تكن المباني قد اكتملت بعد بالمفهوم الرسمي... إذ إنه لم يتم التسليم النهائي للعمل، والذي يأخذ شكل طقس غريب من طقوس الحداثة، يتوفر له بيروقراطيون، ومحاسبون ومراجعون، مهمتهم استلام المبنى بصورة نهائية. وتعريفهم لحالته النهائية هذه (إن المبنى صالح للاستعمال). وقد عقدت عدة لجان للاستلام النهائي حضرها كهنة الحداثة... ولم يروا أنه صالح بعد للاستعمال وحيث إن

الأمر كذلك فقد أبقينا على كافة الأسوار التي أقامها المقاول حول الموقع... ولكن أهل الحي كانوا يرون المشروع بصورة أُخرى... لقد اكتمل المبنى بالنسبة لهم، ونضج، بل بات ينادي في أعماقهم وعواطفهم أشجانًا وأحاسيس كثيرة، ودار الكثير من الحوار والود بين أهل شارع أبو الدهب وبيننا حيث إن مهندسينا وحرفيينا قد استعملوا بعض الإتيليهات المطلة على الشارع...

وبخجل وتواضع شديد اقترب مني عدد من سكان الشارع يستأذنون في إمكانية إقامة عرس ابنهم بجوار السور المؤقت للحديقة وحينها أدركت أن القلوب قد تفتحت للمشروع وأن اكتماله حقيقي... وقلت بل سنفتح الأسوار وتقيمون العرس على مساطب ومدرجات الشارع التي بنيناها وهذا الخاطر في ذهننا. ولم تسعهم الفرحة... وكان شرطي الوحيد أن يكونوا مسؤولين تمامًا عن كل ما في الشارع أثناء العرس فالأشجار كانت صغيرة هشة ـ والمدرجات الحجرية كانت لتوها منحوتة. والأخشاب والفوانيس وكل شيء كان معدًّا للاستلام النهائي...

وأقيم العرس... وكان حدثًا رائعًا، لقد تعامل السكان مع الشارع الجديد كأنه عريس... بحب وحنان وحرص شديد... وتأنق الجمع وزغرد ورقص وغنى... وعلقت الأنوار... واحتفلوا واحتفلنا بهم وكان عرسًا رائعًا... واستلامًا حقيقيًا للشارع وإن لم يكن نهائيًا بعرف الحداثة، ومن هذه اللحظة وأهل الشارع والشوارع المحيطة يقيمون أعراسهم واحتفالاتهم في الشارع.

٣ ـ ٢ ـ ٩ ـ الحدث الخامس: الافتتاح

اقتربت أعياد الطفولة... وقررت الوزارة افتتاح الحديقة وتحول الموقع فجأة إلى مواجهة قاسية بين النسق القسري للإدارة التي لم تر في كل ما قمنا به إلا أنه تأخير وتعطيل، وبناء ليس له قيمة، وحاولت الإدارة أن تجعل من حدث الافتتاح محاولة لتغيير ملامح المشروع، وأدخلت مهندسًا جديدًا في الموقع لإجراء هذا التغيير... وقاومنا بكل

ما استطعنا... ونجحنا في أن نحجم الخسارة والتشويه. وتمّ الافتتاح الرسمي وسط حملة إعلامية قصد بها اختزال دور المعماري الأصلي للحديقة، وجهد البنائين والحرفيين العظام الذين قاموا بالعمل، وواجهنا الحملة بحملة مضادة استمرت حتى اللحظات الأخيرة قبل الافتتاح. وفي لحظة الافتتاح ذاتها... وانتهى الافتتاح الرسمي بجيش من رجال الأمن يحجبون الأطفال في اندفاعهم العفوي نحو أسوار الحديقة.

٣ ـ ٢ ـ ١٠ ـ الحدث السادس: ميدان الراجستان ـ وجائزة الأغاخان

بعد أشهر من المعاناة والغيظ... والغليان ـ والمواجهة الساخنة أحيانًا... والهادفة أحيانًا مع «الإدارة» الجديدة للحديقة ـ رشح المشروع لجائزة الأغاخان من قبل العديد من الأفراد والجهات المحلية والعالمية... وقد كان حدث تقويم مشروع الحديقة، وقبلها جائزة الأغاخان للعمارة بمثابة رد اعتبار للمئات بل ربما الآلاف الذين عملوا في هذا المشروع. لقد كانت فرحة الأطفال، والأصدقاء... ومن نعرفهم، أو لا نعرفهم أكبر من أن توصف... لقد أحس الجميع أن العمل الجاد يعلو فوق المصاعب... وأن الانتصار الحقيقي ليس في نيل الجائزة، ولكن في أن العمل أصبح بالفعل ملكًا لهؤلاء الذين يحتفلون به اليوم؛ لأطفال حي السيدة، ولأبناء شارع أبو الدهب.

٣ ـ ٣ ـ المخطط العام ومكونات المشروع

المخطط العام هنا هو نتاج للعملية الاحتفالية التي ذكرنا بعض ملامحها في الجزء السابق ـ وليس مخططًا مسبقًا يفرض بعض الإسقاطات على الموقع أو مجمع المبنى، ومخطط الحديقة يقوم على تنظيم كافة العناصر الداخلية للحديقة حول محور النخيل، وهو محور قائم ومزروع بأشجار النخيل الملوكي منذ حقبة الخديوي إسماعيل ـ وتنظم العناصر الخارجية (عناصر شارع قدري وشارع أبو الدهب) في علاقتها بالأنشطة المحيطة ومكونات النسيج العمراني المختلفة. وبرغم ثبوت معظم مكونات المخطط منذ مراحل المسابقة الأولى، وكذا فكرة التنظيم إلا أن الذي تغير وتحول نتيجة الأحداث الاحتفالية الأساسية هو العلاقة بين المكونات وتآلفها

وتوازنها في نسق ناضج متكامل، استوعب وعبر عن الأحداث والمشاعر التي تفجرت في هذه الأحداث دون أن يقف اتزانه واستجابته لكافة المحددات الوظيفية والبيئية والتقنية، ويمكن شرح مكونات المخطط العام في إطار العنصرين الرئيسيين لمشروع الحديقة والشارع ـ كالتالي:

٣ ـ ٣ ـ ١ ـ الحديقة

المدخل الرئيسي: يتكون من عدد من الساحات والمدرجات الحجرية والخضراء بطول ضلع الموقع على شارع قدري، ويتضمن البوابة الرئيسية ومدخل الأطفال المعوقين ومدخل المكتبة والإتيليهات وكذلك مدخل المقهى والسبيل. وبذا يمثل المدخل الرئيسي عددًا من الأحيزة تربط الحديقة بالشارع.

النافورة الرئيسية: بداية محور النخيل من ناحية شارع قدري وتمثل صياغة فراغية لمفهوم النمو ـ كما استوحاه المصمم من مئذنة أحمد ابن طولون وتكوينها الحلزوني ـ والنافورة تجرد هذا الشكل إلى قوانينه الفراغية والرياضية ـ وتجسده في تشكيلات الحوائط ومدرجات المياه ـ وغيرها من عناصر النافورة ـ وتمثل في مجملها نقطة بداية لأنشطة الحديقة، ودرسًا فراغيًا في الجيومترية الخوارزمية (alogrism).

ممر النخيل: يمتد بطول الحديقة بدءًا من محور شارع قدري (مئذنة ابن طولون) حيث تمثل نقطة التقاطع بين المحورين علاقة وشرفة يستطيع الطفل والشخص العابر في الشارع أن يرى بصريًا أصول الفكرة تاريخيًا ممثلة في عمارة مسجد أحمد ابن طولون. ومحور النخيل مكون من تتابع من الأحيزة المفتوحة تحاط من جوانبها بأماكن للجلوس والتريض وتنظمها طوليًا سلسلة من النوافير تمثل عصب الحديقة وظيفيًا وبصريًا.

المتحف (لم ينفذ)، صمم باعتباره الطرف المقابل للنافورة ويتشكل أيضًا من تكوين حلزوني (لوغاريتمي) صاعد... يتكون من عدة مصاطب وأماكن للعروض المكشوفة والمغطاة حسب البرامج المختلفة.

المكتبة والأتيليهات وقاعات الكمبيوتر: وتقع على الطرف الأيسر والمدخل الرئيسي وتعتبر المبنى الوحيد بالمشروع... وتنظم فراغاتها طبقًا للأعمار المختلفة ـ فيفرد الطابق الأرضي للأتيليهات ـ وهي للأعمار الصغرى (٤ ـ ٦) وتفتح على حدائق للهوايات والألعاب ـ ثم قاعات الكمبيوتر (٦ ـ ١٠) ثم أعلى ذلك قاعات القراءة ـ والأسطح للمراصد.

المسرح: ويتكون من مجموعة من المسارح المكشوفة ـ وشبه المغطاة... نظمت حول عدد من الأشجار التاريخية الموجودة بالموقع ـ ويمثل المسرح حيزًا تتعدد الأغراض يمكن أن يستخدم لأنواع العروض المختلفة ـ كما يمكن أن يكون مكانًا للتريض عامة.

الساحات والمنتزهات الخضراء: يتصل بكل من المباني والعناصر المختلفة عدد من الساحات والمسطحات الخضراء... والتي تمثل صلة المبنى بالحديقة وأيضًا المجال الطيفي لها.

٣ ـ ٣ ـ ٢ ـ الشارع

وهو سلسلة من المباني الصغيرة المطلة على شارع أبو الدهب والتي تمثل في مجملها «حائطًا» من المشروعات الثقافية الصغيرة والتي تربط بين عمارة ووظيفة الحديقة وبين الحي والمنطقة المحيطة، ويتكون الشارع من العناصر التالية:

المقهى والسبيل: ويشغلان ركن الموقع الشمالي الشرقي ـ ويتكون المقهى من عدد من الإيوانات المكشوفة وأماكن ووحدات التخديم ـ وتتقدمه شرفة (مصطبة) للرواد... ويعمل المقهى كنقطة معلومات ومكان للتعرف على أنشطة الحديقة، أما السبيل فيعمل كنافورة شارع تلطف الهواء... وتتيح حيزًا للجلوس وربما القراءة.

المصلى ومكتبة الشارع: يليان المقهى ويتكونان من قاعة للصلاة والاطلاع وشرفات مطلة على الشارع من جهة، وعلى الحديقة من الجهة الأُخرى... وتتقدم المصلى ساحة مظللة بالأشجار ومحاطة بالمقاعد، وموجهة في اتجاه الصلاة كامتداد للمصلى وكمنتزه وحافز لأهل الشارع

على صيانة المنطقة والمحافظة عليها خلال ربط شعائر وإقامة الصلاة بالشارع بمفهوم حضاري للنظافة.

ساحة الاحتفالات: يلي المصلى والمكتبة ساحة طويلة تحدها من جانب الحديقة فتحات مفقودة تربط بين الساحة وعناصر الحديقة وخلفياتها العمرانية، من الناحية البصرية، ومن جانب المساكن القائمة درجات ومقاعد حجرية نسقت تبعًا لما يحيط بها من عناصر وأنشطة.

محلات بيع كتب الأطفال: طورت محلات كتب الأطفال في إطار تشكيل وعمارة الحائط؛ لتسمح ببعض الأنشطة الثقافية. وتدر دخلًا على الحديقة يساعد في أنشطتها وأعمال الصيانة بها.

مدخل شارع أبو الدهب ومسرح الأراجوز: ويتكون من ساحة منخفضة تتصل بالحارات السكنية الجانبية للمشروع، وتؤدي إلى مسرح الأراجوز والساحات الخضراء المتصلة بالشارع والمعدة للعروض الموسيقية والفنية.

المصاطب والمدرجات الخضراء: على طول مسار الشارع، طور العديد من المصاطب الحجرية والمدرجات الخضراء... بهدف توفير أماكن للجلوس واللعب بالشارع.

واجهات ومداخل البيوت: في تفاعل إيجابي بين المشروع والحي المحيط. قام أهالي الشارع بترميم واجهات بيوتهم ومداخلها بما رأوه متفقًا مع عمارة الحديقة، وقد تمّ ذلك في إطار تنظيم الشارع وانتخاب مجلس لإدارته، وتسجيل هذا المجلس بإدارة الحي، ومن ثم مكنت من تلقي بعض المعونات والتبرعات التي مكنت سكانه من القيام بأعمال الصيانة والترميم.

والشارع حاليًا يمثل عصبًا حيويًا وثقافيًا لسكان المنطقة، تقام به الاحتفالات الشعبية، والأعراس وغير ذلك من الاجتماعات واللقاءات.

الدروس المستفادة

٣ ـ ٤ ـ أهمية المشروع

٣ ـ ٤ ـ ١ ـ يمثل المشروع جهدًا رائدًا للتعبير عن قدرة العمل المعماري للتصدي لمشاكل التداعي العمراني للمناطق ذات القيمة التاريخية والتراثية ـ فقد أصبح المشروع بمثابة عمل مرجعي ـ ونقطة انطلاق للعديد من المشروعات في المنطقة.

٣ ـ ٤ ـ ٢ ـ اعتبر المشروع ركازًا أساسيًا لمشروع بحثي وتطبيقي على المستوى القومي بمصر ـ للتحسين العمراني ـ وتطوير المناطق المتداعية ـ خلال النسق المعماري الأصيل الذي مثلته عمارة الحديقة وأسلوب إنشائها.

٣ ـ ٤ ـ ٣ ـ يعتبر المشروع نقطة تحول أساسية في التوجه مرة أُخرى لاستخدام الأحجار كمادة أصيلة ومتوفرة للبناء بمصر... وخاصة البناء في الحضر... كما ساهم في إعادة استكشاف المحاجر ـ ومجتمعات الحرفيين وتنظيماتها... وبعث واستكمال المعارف الخاصة بأصول الحرفة وتقاليدها واستعادة الحرفيين للثقة بعملهم والفخر بتقاليدهم.

٣ ـ ٤ ـ ٤ ـ ساهم المشروع في تطور الآليات والتقنيات المعاصرة والضرورية لإحياء الحرف التقليدية وإثبات فاعليتها في إطار أساليب البناء القائمة ـ ولا ينطبق ذلك على أعمال البناء بالحجر فحسب ولكن على الحرف الأُخرى المكملة مثل أعمال الأخشاب والحديد... والجص... وغيرها.

٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ أعاد المشروع بناء بعض مفردات وقواعد اللغة المعمارية التي شكلت عمران القاهرة خلال زهاء ألف عام. وحتى حقبة الحداثة ـ ومن ثم فقد أسهم في تخطي الانقطاعة الإبداعية الكبرى التي بدأت منذ العمارة العثمانية وحتى الآن.

٣ ـ ٤ ـ ٦ ـ أنتجت عمارة الحديقة فراغات متفردة الجمال

والوظيفة ترتبط بتراث الإبداع المعماري بمصر من ناحية وتجيب عن احتياجات معاصرة ومركبة مثل المكتبة والكمبيوتر... إلخ.

٣ ـ ٤ ـ ٧ ـ رسخ المشروع القيمة الكبرى لمجتمع المبنى بارتكاز عملية التصميم فيه وكذا عملية البناء على حوار حقيقي وفاعل بين معماري المشروع وسكان المنطقة المحيطة.

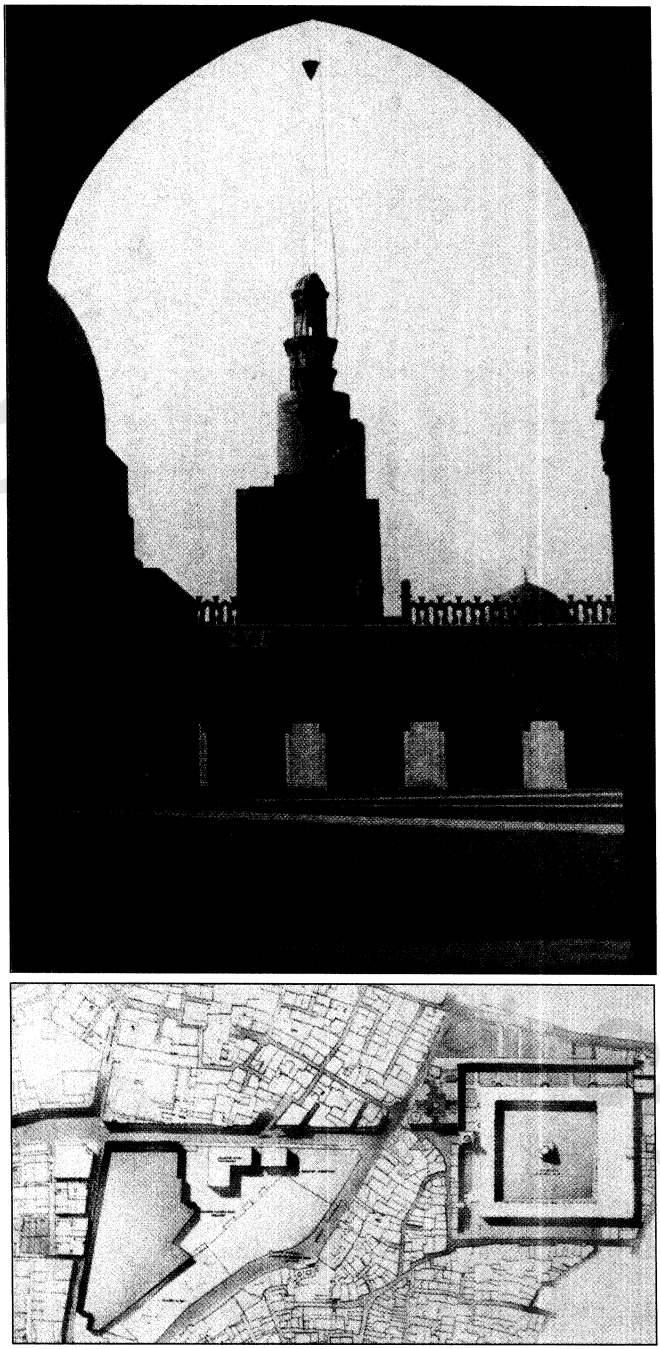
٣ ـ ٤ ـ ٨ ـ أثبت المشروع أن أهم مكونات التراث المعماري والتي يجب أن توجه العناية لاستكشافها ليس التشكيلات الخارجية ـ ولكن العمليات التنظيمية ـ والآليات الحضارية للبناء... مثل احتفالات البناء...

٣ ـ ٤ ـ ٩ ـ لفت المشروع الانتباه إلى طبيعة عمارة الطفل وقدرة الموروث المعماري للعمارة العربية والإسلامية على إفراز لغة فراغية تناسب احتياجات الطفل المعاصر اليوم لا في العالم العربي فحسب ولكن في العالم أجمع.

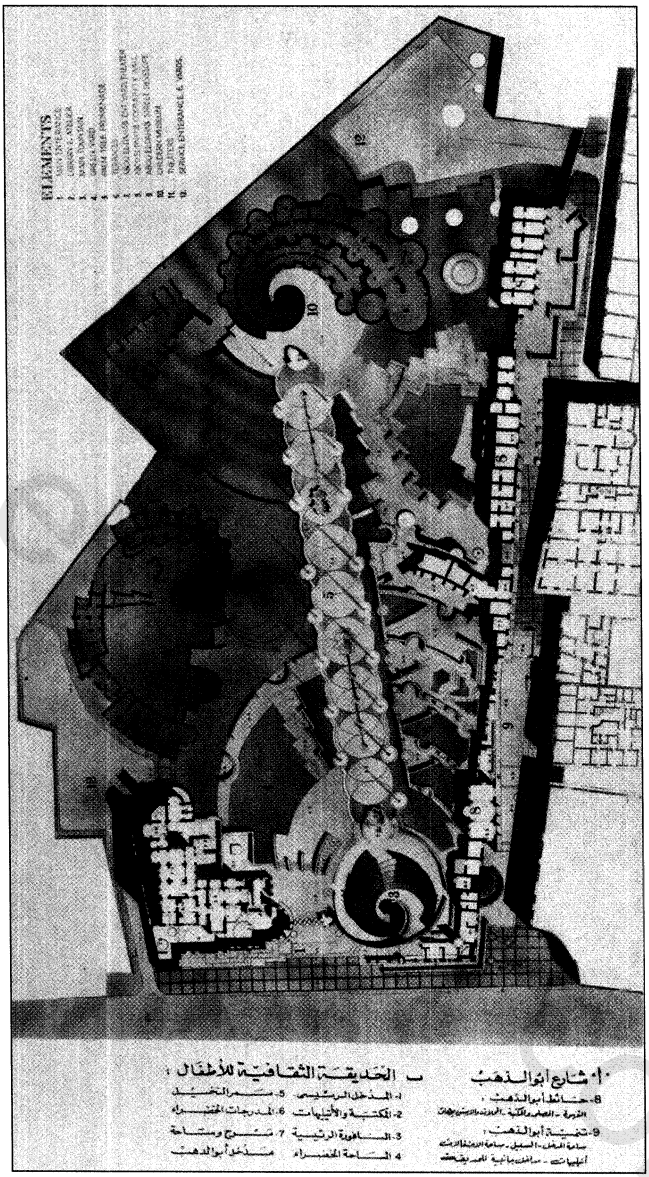
٣ ـ ٤ ـ ١٠ ـ أظهر المشروع أن العمارة العربية الإسلامية تقوم أساسًا على كونها عمارة توازن بين احتياجات الفرد والجماعة ـ تستلهم أعلى قيمها من مفهوم الجمال.

٣ ـ ٤ ـ ١١ ـ رسخ المشروع مفهوم الجودة والتميز كأساس لبناء المجتمعات الفقيرة وليس الرخص والعادية.

٣ ـ ٤ ـ ١٢ ـ إن أهم درس في هذا المشروع يمكن أن يوجه للمعماري، هو أن الإبداع الحقيقي في العمل المعماري لا يأتي من تصميم مسبق... بل يأتي بفتح العملية التصميمية للتزاوج بين العمل الإبداعي المتمثل في التصميم والعمل الإنتاجي المتمثل في التنفيذ... وهو ما تمّ في الحديقة ـ وما يمثل الدرس الأكبر للعمارة الإسلامية المصرية الأصيلة.



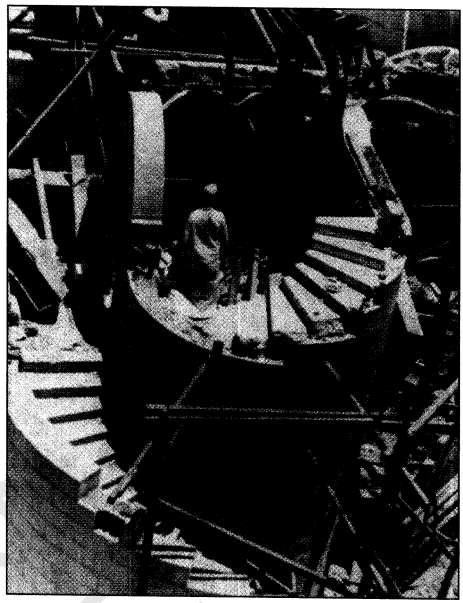
تقع الحديقة الثقافية للأطفال على مقربة من مسجد أحمد بن طولون بحي السيدة زينب بالقاهرة ـ ويطل الموقع بأحد واجهاته على شارع قدري وبمحور بصري على مئذنة أحمد بن طولون.

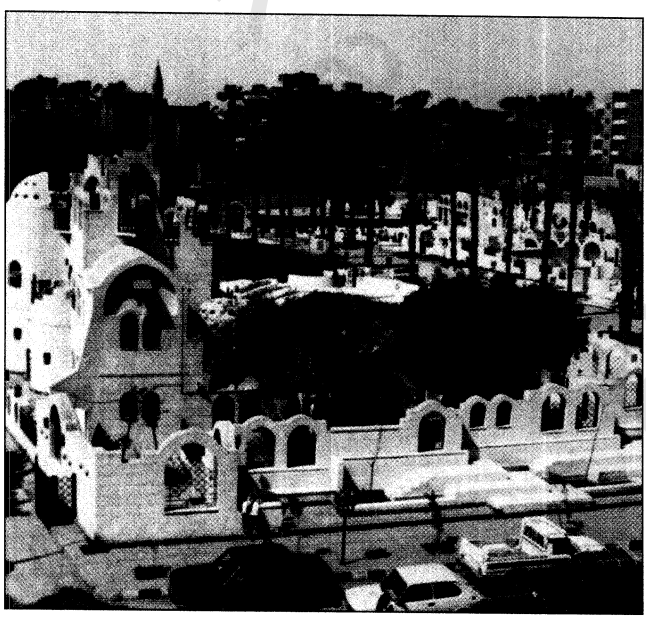


عناصر المشروع: يتكون مشروع الحديقة الثقافية للأطفال من مكونين أساسيين:

أولاً: شارع أبو الدهب ويضم العناصر والأنشطة الثقافية المطلة على شارع أبو الدهب والمتصلة مباشرة بالحي المحيط.

ثانيًا: الحديقة الثقافية وتضم العناصر والأنشطة الثقافية المؤسسية داخل نطاق الحديقة ذاتها.





الحديقة أثناء التنفيذ وبعده: عملية تنفيذ الحديقة جمعت بين الأساليب التقليدية والمتطورة تقنيًا، والتعبير المعماري والفراغي للحديقة يجمع بين الرجعية التقليدية والتصور المعاصر والمستقبلي.