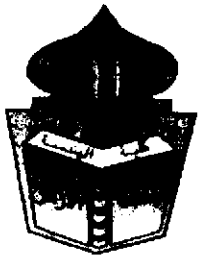

مجلة القطاع الهندسى
لجامعة الأزهـــر

JAUES

المجلد الثالث- العدد السادس

يناير ٢٠٠٨

كلية الهندســـــــة
جامعـــــــة الأزهـــــــر

ISSN:1110-6409

JAUES

Journal of Al Azhar University Engineering Sector

Vol. 3, No. 6, January 2008, 321-329

العمارة بين ركائز الحفاظ وقوى التجديد

جمال شفيق علبان

كلية العمارة والتخطيط -جامعة الملك سعود، الرياض – المملكة العربية السعودية

ABSTRACT

This research is directed to define the relationship between conservation pillars and innovation forces.

Innovation is in the nature of life as well as in architecture. Conservation is also needed to preserve memory, cultural and socio - economic values.

The relationship between the past and the present has been investigated by various researches and architects in the Arab world. Theory and practice were employed and as a result some important texts were produced.

Currently, the architectural education in Arab Universities focuses on current design movements such as the deconstruction movement. History and conservation studies were displaced. They were labeled as the work of archeologists. In contrast, European architectural colleges created specialties within such field.

The research done is a critical study based on literature works written by Arab and non-Arab critics in the contemporary and traditional architectural fields. The research goal is to establish a theoretical framework which can be adopted by educators and practices in the architectural filed. This framework emphasizes the harmony, continuity, and integrality relationship between conservation and innovation works. Conservation needs innovative architect to make a good conservation design, and a good modern architecture needs a historic references.

ملخص البحث:

تناول بعض الباحثين والمعماريين في عالمنا العربي العلاقة بين الماضي والحاضر بالنقد والتنظير تارة وبكيفية تنفيذ تلك الأفكار تارة أخرى. نتج عن ذلك بعض المراجع المهمة في هذا المجال في مكتبتنا العربية.

لكن الذي ينقصنا حقيقة كمعماريين سواء في الجانب الأكاديمي، أو في مجال التطبيق الميداني هو إيجاد اتزان يحكم العلاقة بين ركائز الحفاظ وقوى التجديد.

أصبح التركيز في غالبية جامعتنا العربية على تعليم المعماري إيجاد وتصميم الجديد وتم تقليد أو محاكاة آخر الصراعات المعمارية العالمية (من نتاج المدرسة التفكيكية). وتعلم المعماري أيضا أن دراسة القديم والحفاظ عليه هو من تخصص الآخرين مثل الأثري (عالم الآثار)، في حين أن كثيراً من كليات العمارة في أوروبا تمنح شهادات الدكتوراة في الحفاظ والترميم المعماري.

التجديد من طبيعة الحياة وهو من المتطلبات التي نسعى لتحقيقها كمعماريين، والحفاظ على التراث المعماري الثقافي الأصيل أيضا ضروري لإبقاء الحياة لعناصر أساسية في حياة الإنسان مثل الذاكرة والهوية والثقافة ورموزها التي تكتسب قيما وأهميات اجتماعية واقتصادية.

في هذه الدراسة النقدية وبالاعتماد على أدبيات ودراسات عربية وعالمية وأمثلة تحليلية من العمارة الحديثة والتقليدية يتوصل الباحث إلى وجود علاقة جدلية تناقضية يمكن توجيهها لتصبح تكاملية منسجمة بين ضدي (الحفاظ والتجديد)

ومثل هذه العلاقة التكاملية ضرورية لاستمرارية وجود كلا منهما، حيث يحتاج الترميم الحفاظي إلى معماري مصمم للقيام به ولا يستغني المعماري المجدد عن دراسة الماضي والاستلهام منه وتطويره.

كلمات: العمارة، قوى التجديد، ركائز الحفاظ، العمارة التراثية، العمارة التفكيكية، القيم، الاصالة، الابداع، التميز.

المقدمة:

إن جدلية دراسة العلاقة بين الأضداد هي من السمات الأساسية للعصر الحالي. كما أنها كانت في الماضي حاضرة وباستمرار. فجدلية الربط بين القديم والحديث، أي بين التقليد والتجديد وبين الماضي والحاضر هي جدلية تتحكم في تطور الشعوب في جميع مجالات حياتهم إما للأحسن وإما للأسوأ ، وليس هذا فقط في الناحية المعمارية التي هي محور بحثنا هذا.

إن جدلية العلاقة بين الحفاظ والتجديد هي التي تحكمت في تغيير مجرى مسار تاريخ العمارة في القرنين الماضيين، ليس فقط في العالم العربي بل كانت بداية هذا الصراع في أوربا أولا ثم انتقل إلى عالمنا العربي لاحقا.

دعاة الحفاظ يرفعون شعار 'من لا ماضي له لا حاضر ولا مستقبل له' أو شعار 'ندرس الماضي لنفهم الحاضر ونخطط للمستقبل'، اما التجديديون فلهم أعين تريد أن تتجاهل الماضي والحاضر بكل تقاليده وروابطه التراثية والثقافية المحلية، وفي بعض الأحيان يبلغ بهم التحرر حتى بالتعدي على الأعراف الإنسانية العالمية.

المعماريون التقليديون المتشددون (أصحاب مدرسة الحفاظ بالصيانة) ينادون بالحفاظ على التراث المعماري دون نقص أو إضافة أي مواد حديثة عليه، أما غلاة الحداثيون (أصحاب المدرسة التفكيكية) فيصرون على التغيير والتجديد ونبذ الماضي وأثره المباشر على التصميم جملة وتفصيلا.

التجديد عادة ما يكون وليد قوى تحدثه، والحفاظ غالبا ما تحكمه ركائز منطقية وعاطفية وتذكارية، لذا فهما ضدان لكن بينهما قواسم مشتركة وروابط تكاملية لا بد من الكشف عنها وتوضيحها، كما لا بد من التاكيد على ان علاقة الضدية الموجودة بينهما هي الذي تولد التجديد الإبداعي الثقافي لدى المعماريين، وفيما يلي تبيان لهذه العلاقة:

أ. قوى التجديد في العمارة:

يحدث التجديد بسبب قوى تغيرية، وعادة ما تكون هناك قوى معاكسة لا ترغب في حدوثه بل تقاومه، وذلك بسبب وجود نوع من الاتزان بين القوى الموجودة التي تعود عليها المجتمع. أكثر المعادين للتجديد هم المستفيدون من الوضع القائم، وعامة الناس الذين يستغل توجيههم من بيده وسائل الإعلام والتي غالبا ما تكون بيد المستفيدين من الأوضاع القائمة.

قد يأتي التغيير أو التجديد قسراً بسبب حدوث ثورة يقوم بها مجموعة معينة ذات توجه أيديولوجي أو فكري مخالف لما هو عليه الحال لدى عامة الناس. وقد يأتي التغيير أو التجديد بشكل تدريجي ويصبح واقعا ويحدث هذا إذا ما تماشت عناصر التجديد مع تطور رغبات المجتمع، أي أن يكون هناك تغيير داخلي جماعي ويكون ذلك من خلال شعور عام عند فئة مؤثرة من أبناء المجتمع نحو نوع معين من التغيير والتجديد "، ولكن ينبغي لمن يريد بأن يقوم بالتغيير او التجديد أن يفهم مدى التغيير الذي حصل في نفوس عامة الناس لتقبل افكاره، فيقدم لهم وصفته التغييرية والتجديدية بالشكل المناسب وفي الوقت المناسب.

التجديد الذي قام به المعمار سنان في نوع (Type) المسجد العثماني يندرج تحت القسم الثاني من التغيرات فلقد فهم سنان أن الحاجة الوظيفية في المسجد تكمن في ايجاد فراغ دون حواجز أو أعمدة (خلافا لنوع المساجد ذات الأعمدة (Hypostyle) السائدة سابقا) وغير ذلك، فقام باستخدام نظام القبة الواحدة التي تغطي قاعة الصلاة في المسجد مستعيراً ما وجده في عمارة كنيسة القديسة صوفيا التي حولها بأمر من السلطان سليمان القانوني إلى مسجد الحجة صفية بعد معرفة مكامن الضعف فيها وترميمها. [٢ ص ٦٥].

العمارة في طبيعتها تحويل وتغيير للموجود إلى شيء جديد لحل مشكلة أو لتلبية حاجة، فالعمارة كما يعرفها شينغ (Ching): "تكون عادة ابتكار (تصميم) وتنفيذ (بناء) للإجابة على ظروف موجودة. هذه الظروف قد تكون بشكل أساسي وظيفية في طبيعتها، أو يمكن أن تعكس مستويات مختلفة اجتماعية وسياسية وحتى متحولة أو رمزية مخصصة. على أية حال فإن الظروف الحالية – المشكلة – تكون أقل من محققة للحاجات وتكون الظروف الجديدة – الحل – مرغوب فيها" [٤ ص IX].

فالتجديد في العمارة هو تحقيق لهدف وجودها، والمصمم الجيد هو الذي يحاول بأن يخرج في تصميمه بشكل بعيد عن الملل (الذي يتحقق باستخدام الأشكال المعتاد عليها) وذلك باستخدام أشكال جديدة مستحدثة ومبتكرة. ولا ينتهي عمله بذلك بل يستحسن بأن يكون هذا الجديد لافتاً للانتباه أيضا، يقول المعماري ريكاردو داليزي أحد رموز التصميم الصناعي في إيطاليا في شرح سر نجاح أعماله التصميمية: "ليس المهم أن تقنع الناس بتصميمك بل المهم أن تبهرهم به". ويقول نورمن فوستر عن سبب مرجعيته لبعض أعمال المعماريين السابقين أمثال قبة بروناللبسكي في فلورنس أنها سخرت تكنولوجيا عصرها "وقد بدت هذه المشروعات آنذاك مدهشة جذابة مثلها مثل الصواريخ في يومنا هذا" [٥ ص ٣٩].

بالإضافة إلى التجديد في الشكل المعماري فقد يكون التجديد باستخدام مواد جديدة للبناء، أو بمعالجة جديدة للأسطح داخل المباني وخارجها، وقد يكون كذلك بتغيير التوزيع المعماري الداخلي بآخر جديد.

وهذه النزعة هي حاجة نفسية وطبيعية تستجيب لرغبة الإنسان في الجديد وتخرجه عن الرتابة المملة. ولقد شعر بها الإنسان الأول حين حاول أن يغير ويجدد في بيئته المسكونة بإضافة الأصباغ والملونات على جدران كهفه، وما أدرانا لعله كان يجدد ويغير في تشكيلها كلما مل منها بتقادم معايشته لها.

أ. ١. التجيد ومعوقاته تاريخيا:

وعلى مر العصور حاول الإنسان تجديد عناصر البيئة (المبنية والطبيعية) من حوله وانتقل الإنسان من سكنى الكهوف إلى بناء الدولمنز في العصر البرونزي المتوسط ثم الأكواخ الطينية والخشبية فالحجرية، وفي العصور الكلاسيكية في الغرب (الإغريقية والرومانية) وضع الإنسان لعمارته قواعد حدت من إمكانية التجديد في عمارته لقرون عدة. بينما بقي الإنسان في المشرق أكثر حرية من تلك القيود، ربما يكون لطبيعة انفتاح البيئة وتضاريسها أثر في ذلك المنحى وربما يكون السبب الآخر كذلك بعدها عن مركزية الحكم وسلطة المعماريين الرسميين في روما (زمن الإمبراطورية الرومانية). فترى العمارة الكلاسيكية في المشرق أقل اتباعا لصرامة قواعد العمارة الكلاسيكية الغربية. فتجد مثلاً عدم إتباع قاعدة التماثل واضحة في المباني الواقعة في المنطقة الشرقية من الإمبراطورية الرومانية (أي في المنطقة العربية والتي كانت تسمى آنذاك بمنطقة الضواحي). وهذا يثبت بان النزعة التجديدية لدى الشرقيين كانت تتجه نحو التحرر من القواعد الكلاسيكية الصارمة. وهذا ما آلت إليه العمارة الإسلامية غير الرسمية (عمارة عامة المسلمين) بشكل تام فتناغمت وانسجمت مع البيئة الطبيعية ومع تعاليم الدين الإسلامي. ولقد أثر عامل الإبداع الإسلامي المشرقي على أوروبا بشكل واضح في العصر الغوطي (فترة امتداد للثقافة العربية والإسلامية في أوروبا). ثم ما لبثت أن عادت قواعد الكلاسيكية للتحكم بالفن وبالعمارة في جميع الطرز المعمارية اللاحقة في أوروبا من عمارة رومانسية وعمارة عصر النهضة والباروك والروكوكو. تميزت عمارة القرنين الثامن والتاسع عشر بظهور عملية الإحياء للطرز السابقة بشكل متتالي، ولقد تمت تلك العمليات "التجديدية" بطريقة جذرية، وكأنها حرب شعواء بين أصحاب الطرز المختلفة [٦] لم يعرف لها مثيل في عمارة العالم العربي الإسلامي، حيث اتسمت بالتواصل بين مدارسها المعمارية المختلفة على مر العصور.

في الفترة ما بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين حدث تجديد من نوع مختلف في العالم الغربي أثر على العمارة في العالم كله. كانت بداية هذا التغيير في نشوء حركات الفنون التجريدية (Abstract arts) الحديثة في أوروبا والتي أثرت بدورها على حركة التجديد في العمارة المعاصرة، فنشأت الحركة الحديثة (Modern Movement) في العمارة (على يد روادها له كوربيزيه وفرانك لويد رايت وميس فان دي روه وجيمس جروبيوس) في العشرينات من القرن العشرين وكان هدفها التحرر من الكلاسيكية ومن مفهوم الطراز وحرب الطرز سابقة الذكر، لكن ارتباط عمليات التجديد في أوروبا بمفهوم الطراز جعل ظهور "الطراز العالمي" مقبولا، وأصبح له أتباع ليس في أوروبا فقط وإنما في العالم كله، وما زال الأكثر انتشاراً بين الطرز الحديثة إلى يومنا هذا؛ كانت هناك عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية واكتشافات علمية ساعدت في انتشار هذا الطراز العالمي الجديد، كما أن تطور التذوق الفني (بما أنتجته المدارس الفنية الحديثة) لدى الناس ساعد في تقبل وانتشار هذا الطراز بشكله الواسع. لكن لا بد من التأكيد على أن هذه الحركة إذ قامت بنقد القواعد الفنية والمعمارية في الطراز الكلاسيكي الغربي (واستطاعت أن تثبت بأن قواعده المعمارية والفنية الكلاسيكية ليست مطلقة وأثبتت كذلك بأن التذوق الفني نسبي) لا يعني ذلك أنها معادية للتراث المعماري؛ بل لقد بنى له كوربيزيه نظرياته وقناعته بدراسة عمارة تاريخية مهمة فقد أثبت من خلال دراسته لمعالم تاريخية كلاسيكية يونانية (واجهة الأكربيوليس في أثينا) بأن التناظر لا يمثل قاعدة معمارية لا يمكن تجاهلها كما كان مهيمنا على العمارة الكلاسيكية، وهذا يعني أن ليس لديه من عداء للتاريخ والموروث الثقافي بل إنه قد اعتمد عليه في نقد قواعد خاطئة كانت سائدة ومقدسة لدى معماريي الكلاسيكية، بل ولقد اقتبس منه فاستخدم النسبة الذهبية الإغريقية في عمارته، واستخدم لوحة من الخط العربي كمرجعية له في تصميم مخطط الجزائر العاصمة، وهناك من النقاد المعماريين من يثبت بان بعض نقاط لو كوربيزيه التجديدية الخمس مستقاة من العمارة التقليدية الشرقية التي شاهدها في رحلته المبكرة (عام ١٩٠٧) إلى استانبول ومضيق البوسفور. لقد ذهب له كوربيزيه إلى أكثر من الاحترام والاقتباس من العمارة

التقليدية في المشرق الإسلامي إلى التغني الشاعري بجمالها فوصف استانبول بجنة الأرض حيث يقول: "الضجر أو المتعة، الطوفان: نيويورك؛ جنة الأرض: استانبول. نيويورك تقدم عرضا فيه الإثارة قادر على أن يهزنا كمنظر جبال الألب العالية، وكالعاصفة وكالمعركة. لكنها ليست مدينة جميلة وإذا ما حركت النشاط العملي لدينا فإنها توبخ حاجتنا الفطرية في التميز". [٧ ص ٧٠]. ويقول أيضا: "استانبول عام ١٩١٠ إنها روعة الظاهرة الحضرية بكل تعقيداتها، المدينة تنبض بالحيوية مثل الكائن الطبيعي، الذي يغير جلده كل أربع سنوات". [٨ ص ٦٣]. إذاً هناك تكاملية في التفاعل بين التقليد والتجديد، واستخدام للتراث المعماري في إنشاء العمارة الحديثة لدى رواد الطراز العالمي. لكن الأمر مختلفاً في علاقة الحركة التفكيكية (Deconstruction) مع التراث المعماري فالنزعة إلى التجديد لديها تغذيها عوامل مساعدة تدفعها لانتهاج مسار مبالغ فيه مثل عامل الموضة وتأثير النزعة الاستهلاكية لدى المتلقي، كما أن هناك صيغ ثقافية وأيديولوجية (مثل نهج الثورة الفكرية ومعاداة فكرة الحنين إلى التراث وغير ذلك) أدت إلى المبالغة في اتخاذ التجديد كمنهج حياة سواء كان هذا التجديد إيجابيا أم سلبيا. ولقد تم توظيف وسائل الأعلام وشبكة الإنترنت لتحقيق تجديد ثقافي قسري على مستوى العالم فتم عبر تلك الوسائل إبراز رواد هذه الحركة على أنهم نجوم فن (Art Stars) أمثال نجوم السينما، وتم تصوير حركتهم على أنها ثقافة الحاضر والمستقبل. ينتقد الناقد والمصمم الإيطالي باولو بورتيغيزي هذه المنهجية في تعميم هذا المسار بقوله: "لا يمكن أن تصنع الثقافة من قبل عشرين ونيف من المعماريين بل لا بد من أن تكون ثقافة المكان هي التي تقود إلى مثل هذه الصناعة" (٩). قد نجد انتشاراً وتقبلاً ثقافياً كبيراً للحركة التفكيكية في الولايات المتحدة وجزئياً في أوروبا، لكنه أقل بكثير في عالمنا العربي، وذلك بسبب وجود حركات ثقافية اجتماعية أخرى موازية لتلك الحركة المعمارية لديهم، وهذا ملاحظ في المظهر العام لدى مجموعات الدارك (Dark) والروك (Rock) والهيبز (Hippies) من الشباب الغربي، ولو كان لهم امكانية بأن يجددوا في العمارة لخرجوا بحركة معمارية شبيهة بالعمارة التفكيكية.

ولعل ربط العمارة التفكيكية بالمجموعات الفكرية الغربية سابقة الذكر لم يكن اعتباطياً فلقد استطاع رموز الحركة التفكيكية الوصول إلى الأشكال التي يرغبها الإنسان المعاصر في الغرب، وقدم له أشكالا تعكس تخيلاته وتصوراته أي أنها تعكس لغة الأشكال الحادة التكوين والتي تسيطر في عصر السرعة والاضطرابات النفسية، وهو مجتمع جدير بعمارة تحاكي شعوره الداخلي غير الآمن والمضطرب. فنرى التأثير على ملابس وقصات شعر الفئة الشائرة من الغربيين على صخب الحياة من هذه المجموعات الفكرية، وقد تشابهت أشكالها مع تشكيلات مباني رموز الحركة التفكيكية وكأنها عناصر للغة واحدة. لذلك فكثير من النقاد بل ومن رموز تلك الحركة من يشبهها بثورة على التقاليد، وذلك يتناغم مع كون تلك المجموعات الفكرية ثورة على تقاليد تلك المجتمعات.

يقدم بيتر ايسنمان أفكاره في رسم طريق الإبداع للمعماريين الجدد بهذه الكلمات: "لا يمكن أن تكون فقط مصمما. الجاذبية (الكاريزما) الشخصية ليست مفيدة. يجب أن تعرف النسيج والسياق، وتدرس التاريخ، يجب أن تتعلم كيفية النظر للعمارة بشكل ثاقب. يجب أن تعرف ما معنى أن تكون معمارياً ثم تشق بعد ذلك طريقة خاصة بك، ليست تلك التي شقها بيتر ايسنمان، بل طريقتك أنت. يجب أن تقتل بيتر ايسنمان، وفرانك غيري وألدو روسي، يجب أن تملك أبا كي تستطيع بعد ذلك أن 'تقتله'. هذا مهم وهو الذي يحدث في عالم الحيوان، الغوريلا الشاب في النهاية يجب أن يقاتل الغوريلا الكبير حتى يأخذ مكانه" [١٠ ص ٤٥]. إن المنطلق الذي يعتمد عليه ايسنمان ويدعو المعماريين الشباب للنهل منه هو منطلق كل المعماريين في العالم فهو يضع لتاريخ العمارة مكان الصدارة في التكوين والتشكيل للمعماريين، لكن النتيجة التي يصل إليها قريبة من شريعة الغاب وحتمية الصراع و'القتل'، إنها الثورة الفكرية التي تصل الى الصراع (النوع الاول من التجديد الانقلابي). مع كون الفكرة في مضمونها صحيحة من حيث أن الإبداع عند المعماري الشاب يجب أن يقوده إلى التميز عن أستاذه وإلا أصبح نسخة عنه، إلا أن النتيجة من هذا الإبداع هي المحك الذي نحكم عليه أن كان ذا بعد ثقافي أو كان فقط لتمجيد الفردية ونجوم الفن.

أ. ٢. هل قوى التجديد مضطردة؟

هل يبقى مطلب التجديد لدى الإنسان مستمراً وبالقوة نفسها في مختلف فترات عمره؟ وهل مطلبه بالتجديد يتناقص أم يتزايد أم يبقى ثابتا مع مرور الوقت؟

ويمكن أن نطرح التساؤل بطريقة أخرى: هل يبقى التجديد مستمرا إلى الأبد وبنفس القوة؟

لا بد من التجديد ولكن التجديد هو الذي يوصل إلى القدم. فكل يوم جديد يعني للإنسان زيادة في تقادم الأيام عليه ويعني اقتراب مسيرته من نهايتها، ونعني بذلك مسيرة الإنسان نحو فنائه ومماته، وهذه سنة الله في خلقة. إنها التناقضات التي نحيا بها. إنه الجديد الذي يولد القدم والتردي ومن ثم يفضي إلى خاتمة المطاف. إذا هي حلقة مغلقة لا يمكن الخروج منها. إن تقادم الأيام والسنون هو الذي يصنع الحياة ويصنع الإنسان ويضع حداً لنهايته كذلك.

أما في العمارة، شأنها شأن كل ما صنعه البشر، فيبقى الإنسان يطلب التجديد فيه وإذا ما تعايش معه لفترة يصبح قديما ويبحث عن جديد غيره، يستمر هذا السلوك لدى الإنسان حتى فترة معينة يكتفي بها الإنسان عن البحث عن الجديد في الشكل ويبحث عن المضمون، فيكتفي بأي شيء يؤدي الوظيفة بشكل أفضل. فعلى سبيل المثال عندما يكون الإنسان شابا لا يتردد في شراء كرسي وطاولة ذات ارتفاعات عالية مصنعة من مواد حديثة وبها زجاج عاكس اسود أو أبيض، لكن الإنسان نفسه عندما يكبر يبحث عن كرسي وطاولة تفيان بغرض الجلوس بسهولة دون جهد، وسيرفض شراء الكراسي العالية الدوارة لأنها لا تريحه، وربما يبتعد عن الزجاج لأنه سيعكس الإشعاعات بشكل قوي مما سيؤثر على مقدرته في رؤية الأشياء بوضوح. إذا هناك جداً لطلب التجديد في الشكل فهو ليس مطلباً مفتوحاً إلى ما لا نهاية بل له ضوابط منها عمر وثقافة وصحة وعقلانية ومنطقية المستخدم.

أ. ٣. هل في التراث والتقاليد من قوى تجديدية؟

على الطرف الآخر من المعادلة هناك أسئلة تطرح نفسها: هل من الممكن أن تجد الجديد في التراث؟ وهل الحفاظ على التراث مطلب طبيعي لدى الإنسان كما هو مطلب التجديد؟ ما هي العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل؟ أي هل يمكن للإنسان أن يستغني عن ماضيه؟

وهذه الأسئلة تؤدي إلى السؤال الأكثر إلحاحاً: لماذا ننادي بضرورة الحفاظ على التراث؟

إن عبقرية شخص مثل فيوليه لو دوك التي أثرت في معماريين عالميين من الذين أصلوا للتجديد في العمارة الحديثة بشكل كبير خلال القرن العشرين، هي العبقرية نفسها التي تفتقت عن إنشاء علم الحفاظ على التراث، وهو أول من كتب في هذا المجال ونظر له، إنها جدلية وتكاملية الحفاظ والتجديد نجدها في الشخص المنظر الاول للحفاظ والترميم.

أما عن اثر التراث المعماري وخاصة العربي في عمليات الاقتباس والتغيير والإبداع التصميمي التجديدي عند رواد العمارة الحديثة وعلى مستوى عالمي فنترك بيانه لباولو بورتوغيزي (من كبار مؤرخي العمارة) حيث يقول: "بالنسبة لرواد الحركة المعمارية الحديثة فنجد الاقتباس واضحا من التراث غير الأوروبي، وبشكل كبير من الياباني والإسلامي، حيث أصبح عاملاً محفزاً كبيراً للإبداع والتغيير بشكل جذري في مجرى العملية الأكاديمية وفتح مجالاً للبحث جعل من الممكن استخدام تقنيات جديدة ظهرت نتيجة للتطورات في المسيرة الإنتاجية" [١٣ ص ١١].

أما عن أثر تراثنا العربي المعماري على رواد العمارة العربية المعاصرة فنجد بدايته عند حسن فتحي، فلو لم يجد تراثا معماريا تقليديا محافظا عليه في مصر وفي الوطن العربي زمن نبوغ أفكاره ليعتمد عليه في التحليل والاقتباس لما استطاع أن يوجد مدرسة معمارية تربط بين التقليد والحداثة، وجدت صدى لها في مصر وفي كثير من مراكز البحث المعماري والعمراني على مستوى العالم.

يقول حسن فتحي: "على المعماري أن يبعد عن ذهنه فكرة أن التقاليد ستعرقل انطلاق قدراته الخلاقة. بل العكس، فإنه إذا ما استند خيال الفنان إلى كتلة التقاليد الحية القائمة، فإن العمل الفني سيكون أرقى بكثير... إنه إذا ما احترم التقاليد، فسيجد أن النتائج التي يصل إليها ستفوق بمراحل قيمة الجهد الذي بذله." [١٤ ص ١٢١].

ولقد تأثر به كثير من المعماريين العرب المعاصرين الذين كتب لهم النجاح وعلى مستوى عالمي أيضا في ربط عمارتهم بالتراث المعماري العربي والإسلامي أمثال رفعة الجادرجي ومحمد مكية وراسم بدران وعبد الواحد الوكيل وغيرهم.

ب. ركائز الحفاظ:

يحتاج التراث المعماري الذي يعد مرجعاً للمصممين أن يحافظ عليه فهو "كتاب سطوره من حجارة" كما يقول جون رسكين في وصفه للمبنى التاريخي [١٥]. ومن داخل هذا التراث تتم صياغة وتحديد رموز الهوية الثقافية لمجتمع ما.

لكي تصبح عملية الحفاظ صحيحة يجب أن تتبع معايير وركائز أخلاقية وعلمية وعملية وإلا كانت عملية الحفاظ ضرباً من العبث تؤدي في الغالب إلى تدمير المعلم الذي يملك خصائص تميزه وينفرد بها عن غيره من المباني، كما أنه يعد مادة إستراتيجية إذا فقدت لن تعوض أبدا، ويعتبر بالنسبة للمعماريين المصممين مصدر استلهام لحلول إبداعية تبعث على التجديد وباستمرار كما سنرى لاحقا. ولا يستطيع قراءة "كتاب الحجارة" إلا من تمرن على ذلك حيث يحتاج إلى مهارات خاصة من تفهم تاريخ العمارة ومعرفة رؤية العمارة مما يساعده على المقدرة في قراءة وتحليل الأعمال المعمارية بشكل سليم.

ب ١. ربط الحاضر والمستقبل بالماضي وكيف يكون:

كثير ما ينتقد رواد المدرسة التفكيكية المدارس التي تعتمد في مصادرها على التراث من معماريي الاقتباس التراثي أو من مستخدمي بعض العناصر التقليدية في مدرسة ما بعد الحداثة بأن محركهم هو الحنين العاطفي (Sentimental Nostalgia) يقول بيتر ايسنمان: "أرفض الأفكار السهلة، والحنين الذي ينظر إلى الخلف". [١٠ ص ٢٦] لما لهذا

المصطلح من معاني سلبية في كونه: "توق غير سوي للماضي أو إلى استعادة وضع يتعذر استرداده وهو وضع ناتج إلى حد كبير عن عدم قدرة الذات على التكيف مع المستجدات والمتغيرات خاصة إذا كانت متسارعة وعظيمة الأثر. إنها نوع من اغتراب الذات إلى حد كبير". [١٧ ص ١٠].
وقد يقود هذا النوع من الاغتراب إلى أمراض نفسية كالتي تصيب كبار السن مثلا حين يقومون قسراً بتغيير مسكنهم فيصابون بمرض كآبة السكنى، لا تزول آثاره إلا برجوعهم إلى منازلهم القديمة. ومن هذا ربما نتفهم اهتمام الشعراء العرب وتغنيهم بالأطلال.
وقد تصاب المجتمعات بهذه النوع من الاغتراب الذاتي. خاصة إن شعرت أنها مستهدفة في وجودها وفي هويتها. فتكون ردة الفعل الرجوع إلى الاستعارة من رصيد الماضي ومن التراث وخاصة من "المعالم التي تعزز خصوصية الهوية، في الفكر العربي سواء أكان هذا صادر عن موقف عقلاني أم لا، ليس مسألة للتطلع العرضي أو للتأمل... بل أضحى حاجة ملحة بقدر ما يشعر الفرد بأن موقعه في عالمه المعاش المحلي والدولي قد تزعزع، وانحط مقارنة مع الغير، خصوصا الغربي" [١٨ ص ٦٠].

كيف نجدد وعلى ماذا نحافظ تكمن الإجابة في تحقيق معايير الاتزان والوسطية. لا يمكن أن نقوم بإعادة بناء مدن كاملة بالطريقة التقليدية وبنفس الأشكال والتقنيات والمواد، فالتكلفة ستكون عالية والتاريخ لا يرجع إلى الخلف، ولا نريد أن نبني مباني زائفة لا تحكي وقتها وعصرها. الاقتباس والتطوير أمران ضروريان في عملية التجديد، غير أن النسخ عن المباني التقليدية بإشكالها وموادها بشكل سطحي أمر فيه مبالغة ومنتقد، يقول فرامبتون حول إشكالية نقل الأشكال والتقليدية بشكل سطحي: "وأحب أن أوضح أنني لا أعني بالإقليمية النقدية أي طراز كما أنني لا أعني بها إحياء لأي من الأشكال التقليدية أو الشعبية مثل ما يفعله البعض في نقلهم العيني الساذج من أشكال الماضي" [١٩].

ولكن استيراد الجديد الذي يزعزع الاستقرار النفسي ويخفي الهوية ويوجد الغربة الذاتية والأمراض النفسية هو أيضا ممجوج. "لا يعقل أن يقوم مهندس عربي ببناء شاليه سويسري في مصر أو الكويت وبجواره نخيل وجمال، انه أمر مضحك كما هو في الأفلام الهزلية. ولكن هذا هو الحادث اليوم في كافة البلاد العربية، ليس ببناء شليهات سويسرية في المنطقة العربية، وإنما ببناء عمارات أمريكية على الطراز الغربي الحديث، الذي يتنافى مع طبيعة البلاد وأشكال الناس وملامحهم الفيزيقية التي تصبح، عندما نراهم بجوار تلك المباني، كأشكال النخيل والجمال بجوار الشاليه السويسري" [٢٠ ص ٣٢،٣٣].
ولا بد من الاعتراف حاليا بأن هناك رجوعا وبقوة في العالم العربي إلى تصميم مباني بالطرز التقليدية سواء في القطاع الخاص أو العام. فلقد أصبح الآن مطلبا لدى كثير من الناس في القطاع الخاص أن يمتلكوا بيتا نجديا بشبابيكه المثلثة الشكل في الرياض، أو شاميا بساحة ارض الديار في بلاد الشام، أو خليجيا بملقف الهواء "البادجير" أو مغربيا بساحته المزركشة بالجبص والخشب. لقد أصبح لدينا في العالم العربي معماريون متخصصون في تشييد مباني تراثية زائفة على الطريقة التي انتقدها فرامبتون (بعيدة عن محاكاة روح العصر الذي نحيا فيه) لتحقيق رغبة الزبون مستغلين حاجته النفسية والحنين العاطفي إلى ذلك. لكننا في الوقت نفسه نهدم المباني التاريخية الحقيقة ونزيلها إلى الأبد، وهي التي تساهم بقوة في تشكل الهوية الثقافية المعمارية لشعوبنا العربية، وفيها تكمن القيم الثقافية والاقتصادية والاجتماعية القادرة على ذلك، والتي نخشى من فقدان ما تبقى منها للأبد وبأيدينا نحن. إذا فالعلاقة المتزنة التي يسعى البحث الى تبيانها هي الحفاظ على الموروث وتوظيفة للحياة المعاصرة وعدم تزييف الحديث باشكال سطحية من العمارة التقليدية.

ب. ٢. الذاكرة والهوية الثقافية والانتماء:
هذه مصطلحات مترابطة في سلسلة شبه مغلقة، حيث لا ثقافة دون وجود ذاكرة وتراكمات لخبرة الإنسان المتوارثة عبر الأجيال، ولا ثقافة دون هوية وانتماء للمكان وللتاريخ وللروابط الاجتماعية. "الهوية هي وحدة العناصر المادية والنفسية التي تجعل الشخص يتمايز عما سواه ويشعر بوحدته الذاتية" [٢١ ص ١٠٠]. إنها عملية فكرية يتحد فيه شعور الفرد بذاته مع شعور مجتمعه فتصبح الهوية جماعية. إن "تماسك الهوية الجماعية يجب أن يستدام عبر الزمان، من خلال الذاكرة الجماعية، ومن خلال الأعراف الحية والمشتركة، ومن خلال الإحساس بالماضي والتراث المشترك" [٢٢ ص ٤٦]. ولكي تستطيع الأمم أن توجد عاملا مشتركا ملموسا لهويتها متعارفا عليه لدى أفرادها ونابعا من ثقافتها، فلا بد من إيجاد روابط باستخدام أشكال رمزية وعادةً ما تكون إما فنية أو معمارية. نرى أن هذه الرموز الشكلية متكررة وباستمرار في كثير من مناحي الحياة في البيت وفي الأثاث وفي اللباس والزخرفة.
"هويات الجماعات الثقافية يمكن أن تتحقق رمزيا. إذ انه لا توجد ثقافة دون نظام للرموز لتمثيل هذه الثقافة... فالثقافة لا تسعى لتحقيق هويتها فقط في الأشكال الرمزية ولكنها تسعى كذلك للمحافظة على كينونتها عبر هذه الأشكال" [٢٣ ص ٩١]. ويكون ذلك بتكرار تلك الأشكال كما هي وبشكلها التقليدي تارة، وفي تطويرها وتحديثها تارة أخرى.

يقول حسن فتحي: "وكما أوجدت مختلف الجماعات خطوطها النابعة من العقل الباطني، فقد أوجدت أشكالها وطرزها المعمارية المتميزة الخاصة بها والحبيبة إلى نفوس أهلها التي يتعرف بها عليهم، وقد نبعت من وجدانهم كما أوجدت أشكال ملابسها وفنونها الشعبية ولغاتها، وكأن هذه الطرز النتاج الجميل لزواج سعيد بين ذكاء أهل الجماعة ومتطلبات البيئة إلى تلك المجتمعات واحتياجات البيئة" [٢٤ ص ١٤].
حتى أنه أصبحت لكل دولة أو مدينة معلماً فنياً أو معمارياً كرمز لها، فالأهرام رمز للمصريين، والمسجد الأموي رمز للدمشقيين، والبتراء رمز للأردنيين، والكعبة المشرفة رمز لجميع المسلمين.

ب. ٣. الأصالة والتمييز في الماضي والحاضر:
كما مر معنا في هذه الدراسة فان عملية التصميم تعادل الابتكار عند شينغ بينما يرى داليزي أن الانبهار بالعمل المصمم هو سر نجاحه ويرى بورتوغيزي وحسن فتحي أن الإبداع يكون أسهل إذا ما كان محركه وملهمه التراث المعماري.
ولا ينفي أيسنمان أهمية الرجوع إلى تاريخ العمارة في عملية تكوين المعماري بل وحث على دراستها.
المرغوب الذي يبحث عنه المعماريون وحتى الناس غير المتخصصين (من مستهلكي العمارة) هو الجديد الإبداعي في تحقيق العناصر الأساسية التي تتم من خلالها العملية التصميمية، والتي وضعها المعماري الروماني فتروفيوس (الجمالية والوظيفية والثباتية)، وحتى نتحقق من كون المنتج إبداعيا فإننا نبحث فيه بشكل خاص عن عنصري الأصالة والتميز ويعنيان:
- الأصالة: أي لم يسبق أحد إليه من قبل.
- التميز: أي ليس له مثيل. وهي الخاصية التي تميزه عن غيره من نفس الفئة.
وهذه العناصر قد توجد في العمارة الحديثة وأيضا في العمارة التقليدية على السواء. من السهل تحديد وجودها في العمارة الحديثة، أما في العمارة التقليدية فيحتاج الأمر إلى جهد وتوضيح وتخصصية، ولتوضيح ذلك ناخذ المسجد الأموي الذي أصبح رمزا للهوية الثقافية الدمشقية لأنه مبنا إبداعيا فهو أصيل حيث أنه يعود حقيقة إلى الفترة الأموية ولم يكن له نظير في تلك الفترة أو ما سبقها، وهو كذلك مميز في تصميمه فليس في الشام مبان أموية بحجمه وتكوينه وجماله ودقة إنشائه ولذلك حظي بأن يكون رمزاً لدمشق، وهو ما زال متميزا بتلك الخصائص مع مرور الدهر.

ب. ٤. القيم الثقافية والاجتماعية والاقتصادية:
بالإضافة إلى الأصالة والتميز مكونات الإبداع الموجودة في المعالم التاريخية والتراثية (خاصة في الرمزية منها) تكمن فيها أيضا قيم تقسم الى قسمين: الأول ثقافي (قيم ثقافية) والثاني مادي اجتماعي (قيم اقتصادية - اجتماعية). ولهذه القيم تفصيلات يمكن الرجوع لها في الكتب المتخصصة [٢٥،٦]. أما المهم هنا فهو التركيز على القيم الثقافية وخاصة الذي يتعلق منها مباشرة بعملية التدخل التصميمي الحفاظي. فمن القيم الثقافية نجد القيمة التاريخية - وهي الأهم - التي لا يمكن أن يخلو معلم منها حتى نعده جديراً بالحفاظ، فهذه القيمة تعني أن المعلم على قدر من الأهمية التاريخية، لا بد من تحديدها بمساعدة مؤرخ العمارة. وهناك قيم ثقافية أخرى مثل القيمة المعمارية والجمالية وقيمة الندرة، كلها تفضي على المعالم التاريخية أهمية أكبر تجعل من الحفاظ عليه ضرورة ثقافية ومطلبا عقلانيا.

ج. تصميم الترميم الحفاظي:
يظن كثير من أكاديميي العمارة في العالم العربي بأن الترميم والحفاظ وحتى دراسة تاريخ العمارة تخصص لا يعني المعماريين، وقد يظن بأن هذا تخصص الأثريين (علماء الآثار). وللأسف فان معظم المؤرخين للعمارة هم من كليات الآثار والآداب. ولذلك فإن أغلب الكتب التي تعالج تاريخ العمارة ما زالت تؤلف بطريقة تقليدية وصفية قصصية سردية ينقصها الجانب النقدي والنظري المعماري.
ولو نظرنا إلى مؤرخين العمارة في أوروبا فسنجد أنهم هم المنظرون لما يتم من أعمال المعماريين، وقد يصل الناقد المؤرخ في تحليله للأعمال المعمارية ما لم يفكر فيه حتى المعماري المصمم نفسه. هذا طبعا لا يعني أن هناك الكثير من المعماريين المصممين منظرون. لكن جميع المعماريون يسمعون لكلمة المؤرخ والناقد المعماري لان نظرته في كثير من الأحيان تكون أكثر شمولية، هذا إن كان معماريا أما إن كان أساس دراسته اثريا أو مؤرخاً عاماً، فلن يستطيع أن يتفاعل مع قضايا النقد والنظريات المعمارية القديمة منها والحديثة بالشكل الصحيح والمؤثر.
إن علم النقد والتاريخ أصيل في عملية الحفاظ ولا يقوم للحفاظ أساس دون فهم القيم التاريخية في المعلم قبل أي قيمة أخرى.
وعندما يقوم المعماري بعملية الترميم والحفاظ لا بد له من وضع جميع مهارات التصميم في عملية تصميمية معمارية تكون محدداتها وقيودها اكبر من التصميم الجديد وتكون عملية الإبداع أصعب بكثير في الحالة الثانية. وستكون الصعوبة أعظم للمصمم لو كانت ساحة التصميم لديه حول منطقة تاريخية غنية بزخم قيم دينية وثقافية وجمالية ضخمة، كساحات الحرم المكي أو المدني مثلاً. إن هذا هو واجب مصمم الحفاظ الذي يقوم بتأهيل وتوظيف وإدارة المعالم

التاريخية وما يتطلبه ذلك من اجراء التغييرات اللازمة، حيث يجب عليه أن يتدخل بعناصر تتوافق وتنسجم مع الموجود القديم دون إحداث أي خدش له ولا يمكن أن يفقده أي عنصر أو جزء منه، والتحدي التصميمي الذي لا بد من تحقيقه هو أن لا يقدم المصمم شيئاً مبتذلاً لا يليق بقيمة المكان، فلا بد أن تقارن نوعية التدخل التصميمي المضاف إلى المعالم التاريخية مع ذلك الزخم الموجود فيها. وهنا يكون قول حسن فتحي مناسبا في خصوصية نوعية التصميم الذي تتم مدارسته هنا حيث قال: "إن صرامة التقاليد لا تقيد سوى الفنان الضعيف، أما القوي فإنها لن تقيده، بل تتيح له الفرصة للابتكار والتغيير والتجديد، كل حين وحين، مع التقيد بالتراث" [٢٦ ص ١٢١].
بالإضافة إلى هذا التحدي في التصميم فإن للحفاظ محددات وقيود مثل علم المواد ومعرفة المواثيق الدولية التي توجه عملية التدخل الحفاظي على هذا المعلم، ليس هذا البحث مجالها، ويمكن الرجوع لها في كتب متخصصة [6].

النتائج والتوصيات:

من الدراسة السابقة يمكن الخلوص إلى النتائج والتوصيات التالية:

- التجديد والتغيير المعماري الذي يخدم المجتمع هو الذي ياتي تبعا لحاجة ومطالبة المجتمع به والذي يحدث بسبب التغير في تعايشه للفراغ المعماري او تقبله لاشكال جديدة او رفضه لاشكال قديمة.
- التجديد القصري الذي ياتي عبر فرضه بوسائل الاعلام كنجوم السينما (شبيه بنوع التغيير بالثورة) لن يعمر طويلا شانه شان الموضة التي لها فترة زمنية محددة تعيش فيه.
- يمكن القيام بعمل التصميم المعماري الجديد من دون تحقيق نوعية الجدية الإبداعية الأصيلة المتميزة فتكون النتيجة لذلك العمل مجرد عمل تجاري ليس فيه أي قيمة ثقافية أصيلة، ولن يصبح ذلك العمل كجزءٌ من مكونات تاريخ العمارة الحديثة في منطقته، وقد تحققت فيه العناصر الأساسية لكينونته المعمارية من وظيفة وثبات وجمال شكلي.
- الحفاظ المعماري (على المباني التاريخية) يحتاج إلى إتباع معايير كما يحتاج إلى دعائم وركائز ولا يمكن اعتباره حفاظا إلا قام مصمم الحفاظ باحترامها وتطبيقها.
- تصميم الحفاظ المعماري يحتاج إلى قوى التجديد الإبداعية وإلى ركائز الحفاظ المعماري، وهو تخصص جديد نسبيا حتى في الغرب.
- جدلية العلاقة بين الحفاظ والتجديد تحمل على جعل التدريس الأكاديمي للحفاظ كجزء من الخطة التدريسية في كليات العمارة. وتحمل كذلك على تأطيره ضمن نصاب ومهام الخبرة العملية للمعماريين في العالم العربي.
- التصميم المعماري بأشكال ومواد وتقنيات تقليدية ليس فيه من جديد، ولا يمكن أن يصبح إبداعا، ولا يقدم لثقافة الشعوب من جديد، بل هو رجوع في عجلة التاريخ إلى الخلف. لكن الحفاظ على التراث الأصيل بكل ما فيه من قيم هو ضروري، وهو العمل الثقافي المطلوب على وجه السرعة قبل أن نفقد ذلك التراث للأبد.
- العلاقة المتزنة المتكاملة التي يسعى البحث الى التركيز عليها تتمثل في الحفاظ على الموروث وتوظيفة للحياة المعاصرة وعدم تزييف الحديث باشكال سطحية من العمارة التقليدية.

المراجع

١. النعيم، مشاري *العمارة والثقافة دراسات نقدية في العمارة العربية* سلسة كتاب الرياض رقم ١٣٧ مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض، الرياض ٢٠٠٥

2. Gennaro, Paola *Istanbul L'opera di Sinan* Citta' Polare Guide di Architettura. Citta'Studi, Milano 1992

٣. خضر، عبد العليم. *هندسة النظام الكوني في القران الكريم*. تهامة الكتاب الجامعي، جدة ١٩٨٣

4. Ching, Francis D.K., *Architecture: Form. Space and Order*. Van Nostrand Reinhold Company New York 1979

٥. بولا خوري (ترجمة) *نورمن فوستر* دار قابس للطباعة والنشر بيروت ١٩٩١

٦. عليان، جمال. *الحفاظ على التراث الثقافي وإدارته والدور الحضاري العربي المعاصر، نحو مدرسة عربية للحفاظ على التراث الثقافي وإدارته*. سلسلة عالم المعرفة الكويت ديسمبر ٢٠٠٥.

7.Le Corbusier, *Urbanistica*. Il Saggiatore, Roma 1972

8. Le Corbusier, *Viaggio in Oriente*, Gresiliri, Edizione Marsilio, Venezia 1985

٩. باولو بورتيكيزي في محاضرة عامة في جامعة الملك سعود بتاريخ ١١-١٢-٢٠٠٥

10. Massimo Sodini *Settantacinque domande a Peter Eismenman*. CLEAN Napoli 2000

11. Kenneth Frampton *Storia dell'architettura moderna* Zanichelli Editore Bologna 1982.

ميس فان در روهي، تعريب د. حسان قبيسي دار قابس للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٩

12. Violet Le Duk, Eugene. (1875) *Dictonnaire raisone de l architecture francaise du XV au XVI siecle*. Paris, Norel & Cie, 1868 – 74; translated by Charles Wethered, Sampson Low & Searle, London.

13. Portoghese, Paolo *Introduction* to the book:

- Portoghese, Paolo with others *Architettura nei paesei islamici, seconda mostra internazionale di architettura*. La Biennale di Venezia, 1982

١٤. إبراهيم، عبد الباقي المعماريون العرب: حسن فتحي، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٩

١٥. وردة هذه العبارة بداية من الكاتب الناقد الإنجليزي رسكين:

- Ruskin, John *Le sette lampade dell'architettura*, a cura di De Stafano, Roberto. Edizione Scintifica Italiana. Napoli. pp. 226

كما تم استعارتها في كتب لاحقة كعنوان لفصل في كتاب:

- La Regina, Francesco, *Come un ferro rovente, cultura e prassi del restauro architettonico*. Clean edizione, Napoli 1998. p. 87

16. Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura saggio sull' interpretazione spaziale dell'architettura*. Einaudi Roma 1997

١٧. الحمد، تركي ، *هل من جديد في الفكر السياسي، الفكر السياسي ومتغيرات العصر*. عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون، العدد الثاني (أكتوبر ديسمبر ١٩٩٦)

١٨. الجادرجي، رفعة. "*جدوى رصيد السلف في تكوين المعاش المعاصر*" المستقبل العربي (مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان) العدد ١٩٦.

١٩. فرامبتون، كنث. *المكان = الشكل والهوية الحضارية*. ترجمة مشاري النعيم وفؤاد الذرمان مجلة المهندس، الرياض، العدد الثاني المجلد الخامس، جمادي الثانية ١٤١٢ ه.

٢٠. فتحي، حسن. *العمارة الإنسانية* القاهرة ١٩٧٧.

٢١. أسعد، وطفة. "إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات المعاصرة" المستقبل العربي (مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان) العدد ٢٨٢ (أغسطس)

22. Morely, D. and Robin, K. *Spaces of Identity*, Rutledge. London 1995.

23. Bourassa. S. The Aesthetic of Landscape, Belhaven, London 1991.

٢٤. فتحي،حسن. (١٩٧٧). *العمارة والبيئة*. سلسلة كتابك. دار المعارف، القاهرة

25. Feilden, B. M. and Jokilehto, J. (1998). *Management Guidelines for World cultural Heritage Sites*. ICCROM, Rome, pp: 11 – 21

٢٦. إبراهيم، عبد الباقي. *المعماريون العرب: حسن فتحي*، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٩

٢٧. بوردين، ايرنست. عناصر التصميم المعماري مرجع بصري ترجمة باهمام، علي. جامعة الملك سعود الرياض ١٤٢٢.

٢٨. ميس فان در روهي، تعريب د. حسان قبيسي دار قابس للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٩

29. La Regina, Francesco, Come un ferro rovente, cultura e prassi del restauro architettonico. Clean edizione, Napoli 1998.