

الذاتي و الموضوعي في عمارة الحداثة و ما بعد الحداثة

د.فلاح جبر -قسم الهندسة المعمارية- جامعة العلوم و التكنولوجيا -وهران - الجزائر
أ.م.د.عباس علي حمزة - قسم الهندسة المعمارية- الجامعة التكنولوجية-بغداد

المخلص:تعد العمارة من أرقى الحقول المعرفية و أكثرها تعبيراً على تفاعل الإنسان مع المجتمع و المحيط الذي يعيش فيه، يتناول البحث مصطلحي الذاتي و الموضوعي و العلاقة بينهما، و ارتباط هذين المصطلحين بالعلوم الإنسانية قصد توفير الخلفية المعرفية للعلاقة بين المصطلحين و انعكاسها على الفكر المعماري. ركز هذا البحث لتوضيح هذه الثنائية في العمارة عامة، و عمارة الحداثة و ما بعد الحداثة خاصة، كونها مرتبطتان و متزامنان، يؤثر و يكمل أحدهما الآخر .

Subjective and objective in architectural modernity and post modernity

Dr.Falah Jaber –U.Sei-Tec-Oran

Dr.Abbes Ali Hamza – U.Tec-Baghdad

Abstract:The architecture is the highest knowledge field and most reactive in human society where, human lives in this article includes subjective and objective concepts and the relationship between them. Also, this shows the relation between these two concepts and the science of society, in order to show the background knowledge between those two concepts and reflection on architectural idea. This article concentrates to clear this dualism in general architecture and in architectural modernity and post modernity in special aim, due to their relations. Each one completes the other concept in time also.

المقدمة:

يشكل الذاتي و الموضوعي كثنائية مفاهيمية حظيت باهتمام كبير في العمارة و العلوم الإنسانية، وقد أشارت الدراسات إلى مدى ارتباط هذين المفهومين و تفاعلها مع الفرد و المجتمع و تأثيرهما على السياق الحضري و الاجتماعي، كونهما يحققان انتماءً زمانياً و مكانياً . و يهدف تعزيز المعرفة المطروحة حولها في حقل العمارة حداً ذلك بالبحث إلى الاستعانة بمجالات من خارج حقل العمارة لاستثمار الاطر النظرية والفكرية الموسعة في تلك الحقول حول المفهومين ، لإعادة صياغة العلاقة بينهما من وجهة نظر معمارية ، اعتمد البحث لدراسة هذين المصطلحين عبر تاريخ العمارة عامة و باختصار، و عمارة الحداثة و ما بعد الحداثة بالتفصيل لكي نميز أبعاد هذه الثنائية، و نتيجة لهذا استعرض البحث الذاتي و الموضوعي، أولاً: الذاتي و الموضوعي في العلوم الإنسانية، و ثانياً: الذاتي و الموضوعي في العمارة، ثالثاً: الاستنتاجات.

أولاً = الذاتي و الموضوعي في العلوم الإنسانية:

1- الذاتي و الموضوعي في اللغة:- الذاتي منسوب إلى الذات، نزعة ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات و عكسها الموضوعي(الأساسي،1989، ص477) ، و منها الاستقلال الشخصي الناتج عن تفكير الشخص و غير متأثر بعوامل خارجية، أو حادث أو ناشئ بلا سبب خارجي واضح (أحمد مختار،2008،ص801).

و يشير الجرجاني إلى "الذاتي" لكل شيء ما يخصه و يميزه عن جميع ما عداه، و قيل ذات الشيء نفسه وعينه، و هو لا يخلو عن العرض (جرجاني، 1987،ص112).

و عليه فإنّ الذاتي نزعة ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات أي بمعنى الاستقلال الشخصي النابع من تفكير الشخص في حكمه على الأشياء و تكوينه للانطباعات و التصورات حول عالم الأشياء و الموضوعات.

- الموضوعي المنسوب إلى الموضوع (ج مواضيع) مادة يبنى عليها المتكلم و الكاتب كلامه، والموضوعي ما هو مجرد من غاية شخصية (رأي موضوعي) عكسه ذاتي، فلسفياً ما تساوى علاقته بجميع المشاهدين برغم اختلاف الزوايا التي يشاهدون منها، يستلزم ذلك كون الحقائق العلمية مستقلة عن قائلها بعيدة عن التأثير بأهوائهم و ميولهم و مصالحهم. و هو مذهب يرى المعرفة ترجع إلى حقيقة غير الذات المدرعة، وعكسها الذاتي (الأساسي، 1989، ص1316).

الموضوعي يعني الشامل و الهدف و الغرض و ليس الفرد أنّه يرى الواقع و الحقيقة بموضوعية بعيدة غير ذاتية، أو فردي. الموضوعي المنسوب إلى جميع معانيه و في العصر الوسيط يقال هذا اللفظ على المعنى و التصور في مقابلة الصوري، و يعرف الجرجاني الموضوعي بأنّه محل عرض المختص به و قيل هذا الأمر الموجود في الذهن و هو موضوع كلّ علم (الطب، النحو ... (الجرجاني، 1978، ص256).

إنّ هذين المصطلحين على درجة عالية جداً من الصعوبة و خاصة في تضادهما التقليدي، فعليه من السهل القول أنّ هذا Subjectif (مجال) أو Objectif (موضوع) الاهتمام،، لكن المشكلة الفعلية تكمن في الثنايا التاريخية ضمن كلّ كلمة و في الأهمية الفائقة للآثار المتبقية و المختلفة جداً من تطورات عدة و التي تشكل المعاني البديلة.

إنّ الذاتي و الموضوعي لغوياً موجود في كلّ مكان، إنّما بنسب متفاوتة باختلاف الملفات، يصح على المجموعات النصية مثلما يصح للوحدات النصية، فما من (نوع) ينجو من تأثير الذاتي و الموضوعي، لا خطاب المؤرخين، و لا خطاب علماء الرياضيات و لا حتى المعماريين ...

2- الذاتي و الموضوعي في الفلسفة:

كلمة الذاتي تعني الفردي، أي ما يخص شخصاً واحداً، فإن وُصف شخص بأن تفكيره ذاتي فهذا يعني أنه اعتاد أن يجعل أحكامه مبنية على شعوره وذوقه، ويُطلق لفظ ذاتي توسعاً على ما كان مصدره الفكر وليس الواقع، وعلى الجانب الآخر تُعبّر الموضوعية عن إدراك الأشياء على ما هي عليه دون أن يشوبها أهواء أو مصالح أو تحيزات، أي تستند الأحكام إلى النظر إلى الحقائق على أساس العقل، وبعبارة أخرى تعني الموضوعية الإيمان بأن لموضوعات المعرفة وجوداً مادياً خارجياً في الواقع، وأنّ الذهن يستطيع أن يصل إلى إدراك الحقيقة الواقعية القائمة بذاتها (مستقلة عن النفس المدركة) إدراكاً كاملاً. (د. عادل عوض، 2004، ص120-121).

و يعتبر رينيه ديكارت (1596-1650) المؤسس الحقيقي لهذه الفلسفة في العصر الحديث، و من مبادئه التي توصل إليها "أنا أفكر إذن أنا موجود" فلسفة ديكارت أقرت بوجود جوهرين مختلفين هما جوهر المفكر (ذات) و الجوهر الحاوي (الموضوع)، و في الوقت الذي أكد فيه ديكارت استغلالها عن بعضها، و قال أيضاً بتربطهما، باعتبارهما عالمين عالم الفكر (الذات) و عالم المادة (الموضوع)، أي نفهم من ذلك أنّ كلّ نوع من هذين النوعين مستقل بوجوده عن الآخر، و إن كانت الصلة بينهما مشتركة و متبادلة (د. مهدي، 1996، ص103).

كما ترتبط إشكالية الموضوعية والذاتية بالمفارقة بين الظاهرة الطبيعية والظاهرة الإنسانية. فقد طغت التصورات المادية التي تُؤخذ بين الظاهرتين في الفلسفة الغربية، ويعود إسهام علماء مثل وليام ديلتاي (1833 - 1911) إلى محاولة التنبيه إلى أن ثمة فارقاً جوهرياً بين الظاهرة الطبيعية والظاهرة الإنسانية، فقد أكد أن معرفة الإنسان من خلال الملاحظة البرزائية، وتبادل المعلومات الموضوعية المادية عنه أمر غير ممكن؛ فهو كائن ذو قصد، أي أن سلوكه تحدده دوافع إنسانية جُوانية (معنى - ضمير - إحساس بالذنب - رموز - ذكريات الطفولة - تأمل في العقل) وبالتالي فهناك مناهج مختلفة لدراسة كلتا الظاهرتين.

لقد كان موقف الفلاسفة الألمان تجاه الذات مستمراً على التوالي نحو قرن من الزمن. فقد ركز عمانوئيل كانت 1724-1804 بفلسفته على أن الإنسان يستطيع إدراك ظواهر الأشياء، لكنه يعجز تماماً عن إدراك جواهرها. ومن هنا تمحورت ثنائيته في: "الشيء في ذاته" من ناحية. وعقل الإنسان الذي يُولف ظاهرياً حقائق تلك الأشياء من ناحية أخرى (المسيري، 1999، ص94-97).

ثم جاء جون فخته 1762-1814 ليعيد صياغة هذه الثنائية ضمن قالب رئيس واحد .حيث دمج كلا من الشيء والذات، وذلك بجعل "الذات تكون كل شيء" في الوجود .حيث كل ما هو موجود لا شيء غير ذواتنا، وكل معرفتنا إن هي إلا معرفة ذواتنا، ورغم تأييد فريدريك شلنج 1774-1859 لموقف فخته في بادئ الأمر، إلا أنه أعاد ترتيب فكرة فخته. حيث قلبها من نزعتها الذاتية المسرفة إلى حيزها الموضوعي، وذلك بجعل "كل شيء هو الذات". حيث أن طبيعة العقل لا مرتبة بينا الطبيعة عقل مرئي .و جمع جورج هيجل 1770-1831 عناصر تلك الأفكار، بعد أن أزاح عنها نقاط الغلو والإسراف، ونص على أن "الفكر وحدة عضوية"، لأن الحقيقة ليست فيها ثنائية كما اعتقد كانت، وليست هي ذاتية ولا موضوعية كما زعم فخته وشلنج .

يعتبر الذاتي رد كل وجود إلى الذات، والاعتداد بالفكر وحده، فكل شيء يقوم على اعتبارات شخصية، أما الموضوعي فهو رد كل الوجود إلى الموضوع المبدأ الواحد المتجاوز للذات. فالذاتية تعني أن التفرقة بين الحقيقة والوهم لا تقوم على أساس موضوعي، فهي مجرد اعتبارات ذاتية، وليس ثمة حقيقة مطلقة، أما الموضوعية فتري إمكانية التفرقة. فالموضوعية فتحاول أن تصل إلى قواعد عامة يمكن عن طريقها التمييز بين الأشياء، و صياغة منهج منسق عليه.

3- الذاتي و الموضوعي علم الاجتماع:

لقد تأسس علم الاجتماع وغيره من العلوم الإنسانية في ضوء ثنائية الذاتي و الموضوعي، هذه الثنائية التي تحكم كل مجالات الوجود الاجتماعي، إذ أنّ العلاقة بين الذاتي و الموضوعي في مستويات التفاعل الذي يأخذ أشكال الصراع و التوافق تنتج باستمرار الحياة الفردية و الجماعية في الآن ذاته، و تتجلى في مختلف الظواهر الإنسانية و الاجتماعية التي تعكف على دراستها و فهمها العلوم الاجتماعية و على رأسها علم الاجتماع.

يبقى علم الاجتماع محل جدل غني من حيث تحديد هوية موضوعه، فهو العلم الذي في ظاهره يهتم بفهم كل المجتمع برمته و بالتالي يحتل كل الدراسة و التفسير للعلوم الاجتماعية و الإنسانية الأخرى بل يحتكر الكلمة الفصل في كل منطوق و مفهوم يدور حول تفاصيل الحياة الاجتماعية (أنتوني، 2005، ص47)، و منشأ هذا الإشكال يكمن في طبيعة ثنائية الذاتي و الموضوعي التي تغشى تأسيس هذا العلم و ابستمولوجية مباحثه و مناهجه، إذ أنّ الظاهرة الاجتماعية لا تنتج و لا تفهم إلا من خلال ظواهر اجتماعية أخرى، فظاهرة الأسرة على سبيل المثال تحدها ظواهر أخرى كالعامل الاقتصادي من خلال قوى العمل التي تمثل القاعدة الأساسية للوجود الأسري، و العامل الثقافي و القيمي الذي ينظم العلاقة بين عناصر الأسرة أي بين الزوج و الزوجة والأبناء و المحيط الخارجي.

من هنا تتمظهر الثنائية بين ما هو فردي، و الذي يتمثل في مجمل التصورات و الرغبات و المعتقدات التي تتشكل في عالم وجود الفرد و بين ما هو مجتمعي و الذي يتحدد بدوره في منظومة المؤسسات و التنظيمات الرسمية و غير الرسمية التي يخرط فيها الأفراد منذ لحظة انبثاقهم في هذه الحياة إلى غاية انتقالهم منها، فالذاتي و الموضوعي باللغة السوسولوجية هو ثنائية الفردي و الجماعي (René, 1996, p80)، و هذا المنطق كما أسلفنا هو الذي حدد طبيعة علم الاجتماع على وجه الخصوص.

و مع بداية تأسيس هذا العلم كان هناك نزاع بين تيارين أساسيين مثلا القاعدة المعرفية و المنهجية له، التيار الأول تمثل في دوركايم الذي أرسى قواعد منهجه السوسولوجي حول الحتمية الاجتماعية للظواهر الاجتماعية، و اعتبار الموضوعي في الحياة الاجتماعية هو الذي يحدد الظواهر الاجتماعية (Chezel, 1975, p65)، بل الحياة الاجتماعية، و يخضع الإنسان في كل أحواله لهذا القهر الموضوعي، و قد أوجب دوركايم منهجية صارمة في البحث السوسولوجي تركز على الموضوعية هو المحدد للذاتي و بقي هذا المنهج مشهوراً في المدرسة السوسولوجية الفرنسية.

و تيار آخر ظهر مع فيبر الألماني (Arow, 1950, p149) الذي أطلق على اتجاهه اسم سوسولوجية الفهم، و الذي يتعارض مع المدرسة الحتمية التي يمثلها إميل دوركايم، يذهب فيبر إلى التحويل على منظومة التصورات و القيم و المواقف و المعتقدات التي يحملها الفرد و التي يتبنى من خلالها أفعاله الاجتماعية و مواقفه في الحياة، فبالنسبة لفيبر التصورات التي يحملها الأفراد هي التي تحدد أفعاله الاجتماعية، و بالتالي يتوجب البحث و محاولة الفهم في منظومة التصورات التي يحملها الأفراد.

و مع تطور الفكر السوسولوجي أصبحت ثنائية الذاتي و الموضوعي هي الآن مجال للاستثمار المشترك خاصة مع ظهور الأنثروبولوجية التأويلية صار كلّ فعل اجتماعي ذاتي أو موضوعي موضوعاً للتأمل و الكشف عن المنطق الذي يتحكم فيه سواء كان في سياقه الذاتي أو الموضوعي، بل تقلصت الهوة بين الطرفين و أصبح المنطق مجموعاً في ما يسمى بالعمل الاجتماعي بكل اتساعه و عمقه و تبدله و تجلياته.

4 - الذاتي و الموضوعي في علم النفس:

الذاتي و الموضوعي اصطلاحان يتميزان بين المفاهيم و الأحاسيس التي لها أسبابها الخارجة من تلك التي تولد في العقل وحده، و من ثمّ فإنّ الألم البدني ظاهرة موضوعية، بينما الأحلام و الهلوسات ذاتية، و أحياناً يوصف بأنّ علم النفس مختلط على أساس أنّه يقر الظاهرية يستخدم مفاهيم تتبع من ملاحظة السلوك الذي يقوم به إمّا الملاحظ أو المحلل أو المريض (الحفني، 1994، ص540).

الذاتي: إنّ هذا المذهب يقيم المعرفة كلّها على أساس الخبرة الذاتية، ففرويد (Freud) يرى في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات الذاتية المكبوتة في النفس عن طريق الخيال، إنّ عالم الخيال مستودع لعملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع، إذ إنّ عالم الإشباعات الخيالية الذاتية للفنان هو الرغبات اللاشعورية مثلها مثل الأحلام، التي يرى فيها مفتاحاً لتشابكات الحياة و تعقيداتها، لقد أكد أنّ اللاشعورية هي مصدر المتعة التي يحصل عليها المتلقي للعمل الفني، و إنّ تفسيره للإدراك الذاتي يكمن في اللاشعور، يحتل اللاشعور مكانة محورية في التحليل النفسي (د.رزق الله، 1996، ص35-43)، و إنّ لم يكن هو الحاسم لدى فرويد (freud) بين الذاتي و الموضوعي، كما لو كان موضوعاً واحداً، و أنّ متعة التلقي هي متعة الإبداع، إنّ المتعة الخيالية و الواقع الموضوعي، هو التواصل مع الآخرين (عبد الحميد، 2001، ص129).

أما **بييرتاب (Pierre Tap)** (*) يرى أنّ مفهوم الذات لا يمكن المزج بين الهوية و مفهوم الذات و من أجل ذلك إلّا من خلال المقارنة بين الذات الحالية و الذات الماضية، كما بين الذات و الآخرين، أما الهوية فهي ديناميكية لها عدة تناقضات (تواصل-انقطاع، وحدة-تشتت، تشابه-اختلاف) و قدم مصطلح تحقيق الهوية (Identification) (Pierre Tap, Site Officiel, www.pierretap.com).

و من أجل توضيح هذه الديناميكية أي الحفاظ على خصوصيتك و أنت تتغير، أي أنّ الهوية ديناميكية و ذات متغيرة، و هنا يمكن القول أنّ تحقيق زمني للهوية (بقاء نفسك في زمن) و تحقيق بنوي للهوية (أن تكون ذاتك)، علماً أنّه ركز على الفرد أكثر من تركيزه على المجتمع أو المؤسسة حيث قال «إنني عالم نفس و ليس باحث اجتماعي».

كما يعرض هنري فالون (Henri Wallon) (***) إلى تكوين ذاتية شخصية الطفل فيعتبرها تتابع الأطوار، و هذه الأطوار تكون فيها ذاتية العواطف أكثر من هيمنة على الجانب العقلي، و بينما تكون في بعض الأطوار هيمنة الذكاء على العواطف، إنّ هذا التتابع المنقطع و التناقصي، و هيمنة ذكاء تارة، و العواطف تارة أخرى، هنا تتكون ذاتية الطفل، و في قلب هذا النموذج الجدلي، طرح فالون (Wallon) مفاهيمه المتعلقة بالإحساس و المواقف بالعلاقة مع الآخر، و فق كل طور (Henri Wallon, http://fr.wikipedia.org).

الموضوعي: أما الموضوعية فيمكن أن تمثل بالمقاييس النفسية الموضوعية القائمة على استقلالية النتائج عن الباحثين، و يمكن استخدام التمثيلات الرياضية كإحصاء عبر الارتباطات من أجل المقارنة و الاستفادة من الدراسات السابقة.

* - بيير تاب (P.Tap) ولد 1938/9/11 في فرنسا، حصل على الدكتوراه في "هوية التشخيص و التصور الحسي"، أستاذ في المعهد العالي لعلم النفس بتولوز، له كتب و بحوث بعدة لغات أجنبية.

** - وليم فالون (H.Wallon) (1879-1962) ولد في باريس و درس في المدرسة العليا (E.N.S) و اتجه نحو الدراسات النفسية، أكمل الدكتوراه و أطروحته تحت عنوان "هذيان التعذيب" سنة 1908، عمل كطبيب في الحرب العالمية الثانية، و اهتم بالجانب العصبي، و أنهى أطروحته الدكتوراه في الأدب تحت عنوان "الطفل المشاغب" 1925، تقلد عدة مناصب، آخرها منصب رئيس الجمعية الوطنية للتعليم الجديد من 1946 إلى 1962.

لقد ظهرت نظريات العلاقة بالموضوع، كما هو الحال في علم نفس -الأنا- كتوسع لأفكار فرويد (Freud) الأصلية و من أشهرهم (ميلاني كلاين Millenle Klein) (***)، التي قالت: علينا أن نضع أنفسنا مكان الآخرين، هؤلاء الذين يقدمون الحب لنا، أن نتوحد معهم من خلال الحب و الإهتمام(عبد الحميد، 2001، ص147).

أما (Tap) فيتناول التطور الموضوعي للشخصية (Personnalisation) بين الأفراد والمؤسسات، فالأفراد يحققون المؤسسات، أو المؤسسات تحقق الأفراد، و هذا ما أسماه بمفهوم التداخل بين الذاتي والموضوعي (Notion interstructuration) و تناول أيضاً إستراتيجية التكيف المتعددة بين الذات و المجتمع و هي التي تحقق اجتماعية الفرد.

و نظراً لتعقيد التفاعلات بين الأفراد و المحيط كان دائماً مهتماً بتأثيرات الوسط و التفاعلات الأيكولوجية، في هذا الإطار يصبح مهماً تجنيد قيم الدفاع عنها باستعمال الهيئات المتاحة (جمعيات، نقابات، أحزاب سياسية، كنائس) أما (Wallon) فقد تناول موضوعية الفضاء، و قد ذكر أنّ الفضاء الذاتي هو نتيجة ذاتية الإدراك، هو يعكس مجموعة من الرغبات و الاعتقادات و العواطف و الأفعال، و أنّ الفضاء الموضوعي (x) لا يمكن أن يتكرر عند الفرد (y)، لأنّ الفضاء الذاتي المعاش يبني على اعتقاد خاص، أما الفضاء الموضوعي المدرك الخارجي الذي لا يتغير من فرد إلى آخر، فعليه فإنّ الذاتي و الموضوعي ميزة إنسانية في علم النفس الذي يبرز السلوك الإنساني، و يؤكد على عدم انفصال الشكل و المضمون، و بين الذات و الموضوع، العقلي و الرمزي في الوقت نفسه، و كلاهما العقلي داخلي و الخارجي موضوعي في آن واحد.

و يتضح مما سبق إنّ الذاتي في العلوم الإنسانية نزعة ترمي إلى الذات بمعنى الاستقلال الشخصي، والموضوعي يعني الشامل و الواقع والحقيقة، و ارتباطهما يدل على الانفراد و التميز و الإدراك و الشمولية والاجتماع، و ليست هناك حدود واضحة و دقيقة بل متغيرة باستمرار، و تعد هذه الثنائية (الذاتي و الموضوعي) تقابل الفردي والجماعي، الداخلي و الخارجي، الذاكرة و الإبداع، الجزء و الكل، و بعدها سيتم تناول الذاتي والموضوعي في العمارة.

ثانياً - الذاتي و الموضوعي في العمارة:

هل إنّ مسألة حقيقة العمل المعماري ذاتي أم موضوعي؟ حيث أنّه كلما اتجه المعماري إلى الإدراك الحسي (Perception)، يحاول أن يجعل من الحقيقة المعمارية شيئاً موضوعياً، أي شيئاً خارجاً عنه، و لا بد من كشفها في الشيء المراد التعبير عنه معمارياً، و إذا اتجه إلى الإدراك الكلي (Conception) و يعتمد على الفكرة فيعني ذلك حقيقة المعمارية الذاتية، و هنا تظهر الحقيقة من خلال تأمل داخلي و رمزيات، و قد تبعد نسبياً عن العالم الخارجي إلى الدرجة التي قد يخفتي فيها العالم الموضوعي كلية، و تصبح النتيجة حينذاك تجريداً خالصاً.

و لكن المسألة هنا أنّ الطرفين في المغالاة من أمر الحقيقة المعمارية، فالأصل أنّ الإنسان يكون مع بيئته وحده، فهو يتفاعل معها باستمرار، و يأخذ و يعطي، و الأخذ و العطاء، معناه أنّه يرى فيها أشياء.

و لكن هذه الرؤية ليست بالعين التي تدرك العلاقات التشكيلية مفعمة بالوجدان و محملة به، أي بالعين المحملة بالتجربة المعمارية الذاتية، حينئذ لا تخرج الحقيقة المرئية كما هي الأعمال المعمارية، أنّها منصهرة بوجدان المعماري، وحساسيته، و وجهة نظره، و فلسفته، و تجربته الطويلة في عالم المعماري، بقدر ما أنتج في السابق وأجاد، لذلك يختلف المعماريون بعضهم عن بعض في ترجمة الموضوع، لأنّ كلا منهم يضفي بصيرته الخاصة فيما يرى و يحس.

فالمشكلة هنا أنّ المغالاة في اتجاه طرفي النقيض: الموضوع و الذات(*)، الإدراك الحسي الكلي و الإدراك الجزئي الفكري(بسيوني، 1993، ص32)، يقوض أركان العمل المعماري، و يتضح في أية حالة أنّ العمل المعماري كي يكون عملاً معمارياً ناجحاً، لا بد أن يحمل شيئاً من المشاعر التي استتارت المعماري في العالم، و بدون هذه المشاعر التي تحملها الأشكال لا يحقق المعماري إبداعاً،

*** - ميلاني كلاين (1882-1960) ولدت في فيينا عاملة في التحليل النفسي، لها دراسات عدة و مؤلفات في عدة لغات.

* - في كتاب حياة الأشكال (Vie des formes) للمؤلف فوسيون (Focillon) استخدم كلمتي الذات (Sujet) و الموضوع (Objet) يعتبر هذه التعبيرات مستعارة من الفلسفة.

حيث أنها ذاتية لأن الذات هي التي تمثل مشاعر المعماري و فكره، و نبضه، في ظلّ هذا الفيض من المشاعر تتم ترجمة الموضوع، فهو موضوع يرى من خلال وجدان المعماري، و كذلك يخرج محملاً بوجهة نظر المعماري و مشاعره المميزة، و هنا نرى أن حقيقة العمل المعماري ذاتي و موضوعي.

إنّ المشاعر التي ينقلها المعماري، ليست هي المشاعر التي ينقلها الأديب، أو المسرحي، أو الموسيقي، أو الشاعر، إنّها مشاعر لها لون خاص، لأنّها تتعلق بمعاني الأشكال المعمارية التي يصممها المعماري، و لذلك فإنّ لغته التي يعبر بها تتعلق بعلاقات تلك الأشكال ببعضها، و بين العناصر و محيطها، حينما تتألف في وحدة معبرة تحمل مشاعر المعماري، و لعلّ مشاعر المعماري تتعلق بالحس الذي يضيفه في حسابه، و العلاقات المختلفة بين الأشكال و تكوينات لعدة عناصر مختلفة و متشابهة، و وضعها بهدف خلق نوع من النسق أو الترتيب و المعاني المحتملة التي يصح أن يظهر فيها العمل المعماري، لأنّ الشكل المعماري يأخذ معناه و كيانه، و ذاتيته، في إطار وحدة الفكر و الأسلوب، وحدة الكل و الجزء، وحدة الكل مع الشكل العام التي تساهم في تأكيد و تميز الهوية الشخصية بين الخاص و العام، لهذا يركز الإبداع المعماري على استيعاب الواقع، و صياغة نتائجه، هذا الوعي في المنتج المعماري، و عليه تشكل جدلية الذاتي و الموضوعي وحدة عضوية على مدار تطور العمارة، و تشحن النظم التكوينية للعمارة برمتها في مراحل تطورها. يكون الجانب الذاتي في الإبداع المعماري ذا دلالة موضوعية عامة، و هذه الدلالة تكون ذات طابع فردي مميز لا يتكرر.

لذا يقدم الواقع المادة الخام للمعماري، و يعتمد المعماري على مبادرته الذاتية ليحيل هذه المادة إلى إبداعات معمارية، لذا لا يمكن فصل الفكرة (ذات) عن الموضوع، لأنّ عواقب هذا الفصل وخيمة، و تقضي إلى تغليب جانب على آخر من كفتي الإبداع (د.جمعة، 1983، ص69)، إنّ المعماري الحقيقي يسعى دوماً إلى الاقتراب من الواقع و إقحام قلاعه مع احتفاظه بشخصيته المميزة إلاّ أنّه لا يقع أسير ذاتيته المفرطة المطلقة التي لا تحتمي بمعطيات الواقع وتتوابعه التي لا حصر لها.

و في الرؤية تجاه الفكرة المعمارية فإنّها في الأعمال البارزة لا تشكل انعكاساً أو تعبيراً عن ذات المصمم من ناحية، و لا تعبيراً موضوعياً مباشراً عن مفردات الظرف التصميمي، الأعمال العظيمة في العمارة هي التي خلقت معماريها العظام، و هؤلاء لم يكن همهم التعبير عن أنفسهم أو نواتهم فحسب، و كانت أعمالهم دائماً منبثقة من خصوصيات الظرف التصميمي بعد التعمق بها و بلورتها. و بذلك فإنّ الفكرة التصميمية تمثل كلا طرفي المعادلة، ذاتية المصمم و موضوعية الظرف التصميمي، إنها رؤية ذاتية لمفردات موضوعية (نجيدي، 2001، ص141-142).

المعماري المبدع هو المعماري القادر على الإحاطة بحياة أمته و تسجيل أعظم إنجازاتها، و أدق تفاصيل مجريات أمورها، لأنّه يحمل مسؤولية اجتماعية و أخلاقية و جمالية (برلنسكي، 1982، ص18-19)، و هذا يتطلب منه أن يرتفع بمستواه الفكري و الثقافي، و يرتقي بمزاولته الإبداعية إذابة الواقع (الموضوع) في الإبداع المعماري أمر لا مفر منه.

فعليه علاقة ذاتي و الموضوعي علاقة غاية في التعقيد و التشابك لأنّ الإبداع المعماري عملية معقدة تحتاج إلى ثراء روحي هائل و شمولية اجتماعية قصوى من قبل المعماري، و إلى انتظام عملية استمرار في سبيل الكمال الحق.

و من مفهوم الإبداع و كون الحقيقة المعمارية موضوعية و ذاتية، فالمعماريون المعاصرون يريدون خلق عالم معماري جديد.

1 - تاريخية الذاتي و الموضوعي في حقل العمارة:

يعد مصطلح الذاتي و الموضوعي من المصطلحات المهمة و الأساسية في تاريخ العمارة حيث تشكل هذه الثنائية الأساس الذي يقوم حوله جدل فكري واسع في العمارة، في هذا يعرض هذه الثنائية عبر التاريخ حيث ارتبطت هذه الثنائية بعدة عوامل و مؤثرات، و تنوعت هذه العوامل و تنوع تأثيرها باختلاف الفترات التاريخية^(*).

علاقة المفردات بالذاتي و الموضوعي	مفردات		فترة
	موضوعي	ذاتي	
توظيف الوظيفي الموضوعي لأغراض ذاتية دينية	الوظيفي	الطقوسي	وادي الرافدين
تجسيد الديني العضوي في شكل ذاتي هندسي	العضوي	الهندسي	الفرعونية
موضوعية الطبيعة و انحصار العمارة بمضامين (ذاتية) الإنسان	الطبيعية	النسبة	اليونانية
تحكم ذاتي و مركزي مع تحكم في المدار الموضوعي	طولي محوري	فضاء المركزي	الرومانية
ذاتية الديني و ديناميكية الموضوعي في المسار	الإضافة	الاعتقاد	الرومنيسك
انصهار الذاتي و الموضوعي و تحول طبيعة المادة إلى طاقة	المادة	الضوء	القوطية
الموضوعية الشكل و سلطة على الذات مع الاستقلالية	الشكل	النسب	النهضة
انفجار الحس الذاتي في الموضوعي	الحركة والتجاوز	التمركز	الباروك و روكوكو
غياب الذاتي في الجزئي و الموضوعي في النسبي	الحاضر	الماضي	الكلاسيكية الجديدة

يتعاقب الاختلاف بين الذاتي و الموضوعي وفق دلالات وظيفية و أخرى طبيعية، فالسياق يتبع المنهج في بناء الأجزاء التي تصنع بدورها المفهوم العام للمعنى الذي يراد له أن يعبر عن مرحلة تاريخية معينة، فالذاتي يتجاوب مع الموضوعي عندما يخضع لسلطة الحيز، بينما يعاديه و يتعداه إلى فضاءات متناقضة ومساحات متضادة في أزمنة الأدلجة، ليحتمي به و يلتحم فيه ليكونا معا أنموذجا ساحرا يدعو إلى نمط من التنوع و التعايش والتقابل و التماثل في حركية الإنسان ، مع مراعاة الفروقات النسبية التي تفرضها التسميات و تبدعها الماهيات.

* - أخذت هذه المعلومات بتصرف من المصدر: (Schulz-Christian Norberg (La signification dans l'architecture occidentale)

2 - الذاتي و الموضوعي في عمارة الحداثة:

ليست الحداثة مصطلحاً سيولوجياً و لا سياسياً و لا مفهوماً تاريخياً، إنّما هي نمط حضاري متميز تقف مقابل النمط التقليدي، أي تعني أنّها تعارض كلّ ثقافة قبلية و تقليدية؛ و الحداثة تتموقع كوحدة منتشرة عالمياً انطلاقاً من الغرب، و تظهر الحداثة في كلّ مجالات و ميادين الدولة الحديثة، أي أنّها أخلاق و قيم و أفكار حديثة (jean,1996,p552).

ظهرت معالم الحداثة في أواخر القرن الثامن عشر، حينما استجبت طرائقية جديدة في تصنيع الحديد والصلب، و ظهرت أولى محصلاته في تصميم الجسور و البيوت الزجاجية في انكلترا و هولندا و ألمانيا و فرنسا وغيرها، و قد تبلورت هذه الثقافة في منتصف القرن التاسع عشر، و تمثلت الحداثة في بناء القصر البلوري (Crystel palace) في لندن 1851 (جاردجي، 1998، ص19)، و قد تم استخدام مصطلح الحركة الحديثة (Modern movement) في الفنون، و منها العمارة باعتبارها تعني الأسلوب المميز للحداثة، و تعزى إلى وليم موريس (William Morris) (1886-1824) (Benevolo,1971,pX)، و من الجدير أنّ مصطلح الحديث (Modern) أخذ مكانته بعد صور كتاب أوتو فاكنر (Otto Wagner) (1918-1841) الموسوم بالعمارة الحديثة (modern Architecture) (Benevolo,1971,p285).

و ابتدأت الحداثة في أوروبا منذ اللحظة التي تفككت فيها الثقافة الدينية، و ظهرت الثقافة اللادينية القائمة على العقل، و كفكر فكان عقلياً و علمانياً و عملياً، و بهذا المبدأ تضخمت الذاتية في أطروحاتهم كما يقول هرسول حتى وصلت حدود التجريد عن الإنسانية في الإنتاج الصناعي الذي صار شيئاً منفصلاً عن قيمته (بهنسي، 1997، ص83-84).

علمًا أنّ عمارة الحداثة ولدت على أثر الثورة الصناعية من المتغيرات الجديدة التي ظهرت في مجال التقنية و الثقافة و المجتمع، إنّ ظهور الماكنة أدى إلى تغيير جذري في العلاقات الإنتاجية، حيث تم عزل المعماري عن التصنيع بسبب الكمية و السرعة مما أثر على العمارة و تخطيط المدن كفكر و ممارسة و أهمها (توسع الاختصاصات، دخول الماكنة، زيادة النفوس).

فقد عرف الجاردي فكر الحداثة «تساوى الشعوب في متطلبات و إمكانيات تلبية حاجاتها، و لذا لم يؤخذ هذا الموقف النظري بعين الاعتبار لخصوصيته الإقليمية و الثقافية و الحضارية و الصناعية و خصوصية تحديد الهويات الإثنية و الوطنية و التراثية» (جاردجي، 1998، ص20).

إنّ عمارة الحداثة هي ثورة تقدمية إنسانية في موقفها الإنساني الشمولي مما تجاهلت الخصوصية الإقليمية.

إنّ هذا التسارع و التوسع في تطور المعرفة كما و نوعاً، أدى إلى إحداث مرجعيتين في المجتمع (العمارة-التلقي).

و كان من أهم المتغيرات التي أدت إلى تغيير جذري في العلاقة بين المرجعيتين هو احتقان انسيابية المعرفة بين المراحل و تعني انسدادها عن مرحلة المتلقي، و أصبحت الذات مستهلكاً سلبياً.

لقد اعتمدت عمارة الحداثة بصورة عامة على أسس مستمدة من المفاهيم السائدة في المجتمع آنذاك، و المرتبطة بشكل وثيق بتطورات الثورة الصناعية و التقدم العلمي في مجالات الحياة، منها الفكرية و التقنية و ما صاحبها من التحولات الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية، و اتصفت بنتائج ثوري يهدف إلى تغيير مفهوم العمارة تغييراً شاملاً، و العمارة (القبلية) التي انتشرت زمنياً طويلاً قبل الحداثة و منذ العمارة اليونانية مروراً بعصر النهضة وحتى الكلاسيكية الجديدة، إنّ هذه العمارة استوعبت مبدئين أساسيين، المبدأ الأول هو النموذج الأصلي (Archetype) و المبدأ الثاني الصورة المتكاملة (جشتالت) (بهنسي، 1997، ص106)، و لقد رفض كروبيوس (Groupius) زعيم باوهوس و الحداثة المعمارية فكر و النموذج الأصلي و الطراز، و قال لا بد أن نقطع صلة مع الماضي حتى يتسنى لنا تصور عمارة تتسجم مع عصر التقنيات و التي اتصفت بالنقاء و البساطة كخط تام، إهمال الزخرفة و اعتبارها عملاً إجرامياً (Merzel,1995,p92).

اكتسبت عمارة أهميتها من كونها مثلت نزعة جديدة في المجتمع آنذاك، استهدفت خلق مجتمع حر ديمقراطي، فظهرت أفكار تؤكد على دور العمارة من خلال أشكالها و تكويناتها لتؤثر على المجتمع، بل حتى ليتغير، فطرحت فكرة العمارة المتغيرة من أجل المجتمع، أي أنّ العمارة أصبحت وسيلة لنقل الأفكار التي يطرحها المفكرون إلى المجتمع، و في هذه الوسيلة تكسب القدرة على تغيير المجتمع (الماجد، 1997، ص18).

فقد ارتبطت هذه الأهداف بالجانب النفسي و التقني، كما اعتمدت العمارة الحديثة في تغييراتها على الأشكال للتأكيد على الوظيفة و المواد و التقنيات الإنشائية، إنَّ الميزة الرئيسية لعمارة الحداثة هي الوظيفية (Functionalism) حيث تتبنى المدرسة الوظيفية المنهج البراغماتي (Pragmatisme) النابع من فلسفة البراغماتزم التي تعني العمل و التطبيق، و هي فلسفة واسعة الانتشار في الغرب حيث أنَّ البراغماتيين يصفون مذهبهم بأنَّه فلسفة العمل، و الفعالية و بأنَّه الطريقة المثلى لإعادة بناء عالم من جديد و تحقيق حياة أفضل.

أنَّ ما طرحته الأدبيات عن الأسس النظرية لعمارة الحداثة المنبثقة من الأساس البرغماتي (المختار، 1987، ص11)، و تتركز المدرسة الوظيفية التي أصبحت في صدارة المدارس التي تبنت المنهج البرغماتي الذي يضع قانون المنفعة و الفائدة في رأس قائمة أولويات التصميم المترجمة إلى وظيفة العمارة وكفاءة أدائها، أمَّا الشكل فيكون ناتجًا لاحقًا للوظيفة أي باختصار "الشكل يتبع الوظيفة (Form follow function)" (Marcel, 1975, p54)، فجاءت بأشكال ذات مستوى عالٍ من الاختزال، و ليس لها سابقة تاريخية، و ربطت فكرة الجمال و الملائمة كنتيجة حتمية.

و عليه فإنَّ العمارة الحديثة بأشكالها أصبحت دالة وظيفية، و ذلك بحكم ارتباط تلك الأشكال بالبرنامج الوظيفي المعد لها، بمعنى أنَّ الشكل المعماري تم تحقيقه بدون تدخل مقصود من المصمم بشرط أن يتحقق هدفه أو غرضه النهائي، لقد تجاهلت عمارة الحداثة و هو التشكيل (Figural identity)، إذ أصبحت الأشكال كما يقول ميس فان دروه (Mies van derohe) نتيجة عملية للتصميم و الابتكار (بونتا، 1996، ص52).

و بالتالي يكون الشكل نتاج خضوع إلى السلطة تلك المحددات، أو المبادئ التي فرضتها الحداثة على نفسها، فقد حاولت أن تجعل من الوظيفة المعنى الرئيسي المسيطر على بقية المعاني الأخرى للعمارة، كما افترضت وجود تطابق بين ما يكون عليه الشكل كخصائص فيزيائية و بين معناه، و بذلك تسعى إلى إثبات أنَّ الأشكال المستوية المجردة قادرة على تحقيق الوظيفية لما أعطته من انطباق بكونها كذلك، على ذلك الافتراض عرّف ما يسمى بأحادية المعنى (Univalent meaning) و بهذا فقدت الوظيفة الاجتماعية تماسها مع الذات، فأصبح المتلقي معزولاً، أخضع لنظام السوق أكثر من متطلبات الذاتية الحقيقية، فقد ظهر عدم التوازن في تلبية الحاجات بين المعمار و ذاتية المتلقي.

و يرى بونتا (Bonta) أنَّه عندما كانت الحركة الحديثة تجاهد لأجل تثبيت وجودها، كان من الضروري الحث على استخدام الدلائل المقصودة عوضاً من الإشارات، فقد كان هدف كبار المعماريين الحديثين هو ترك استخدام الإشارات الراسخة و التعامل مع الدلائل المقصودة فقط، و كانت إحدى طرقهم في ذلك لمنع الأشكال التي ينتجها من الاستمرار من خلال الاستخدام الاجتماعي لها هو التأكيد على جدتها هدفه الانقطاع عن الماضي و لكنها مع ذلك الإصرار لم تستطع أن تنقطع كلياً عن الماضي (بونتا، 1996، ص52).

و عليه فإنَّ عمارة الحداثة بأشكالها أصبحت دالة وظيفية، و ذلك بحكم ارتباط تلك الأشكال بالبرنامج الوظيفي و التكنولوجي كمصدر لخلق الشكل المعماري، و استبعاد السياقات بين عناصر العمارة المكونة لها و فقدان الخصوصية، و الإشارة إلى العمارة الحديثة كدالة يستوجب التداعي الوظيفي كمدلول عن طريق (الرمز، الأيقونة، الإشارة) المرتبطة بخصائص تلك العمارة.

لقد استثمرت العمارة الحديثة لمفهوم الشكل المعماري القياسي (Standard Form) الذي يمثل اللغة الداخلية للمبنى، المحدد بواسطة المتطلبات التقنية و الإنشائية و الوظيفية، واستعارت عمارة الحداثة لشكل الماكينة، و رفض التمثيل الإنساني أو التجسيمي للحقب المعمارية السابقة، قد أدى إلى تفويض الشكل الإبداعي للعمارة الذي يمثل الاستجابة للقضايا و الجوانب الخارجية للمبنى كمعتقدات المجتمع أو الشعائر و الطقوس (Graves, 1998, p11)، و هذا أدى إلى تلبيد حسن الكيان الذاتي للفرد و بيئته و عدم التعاطف مع وجدان المجتمع مغترباً عن هموم المعمار، و كلاهما لا يبالي بالآخر، و حيث استخدامها للماكينة كرمز كان به تأثير معاكساً لأنَّ الماكينة تمثل بحد ذاتها شيئاً وظيفياً نفعياً، بالتالي فإنَّ رمزها لا يعد تلميحا أو إشارة خارجية بل قراءة ذاتية ثابتة (Graves, 1998, p12).

أنَّ السبب الأول يرتبط بالمصادر المعتمدة لخلق الشكل المعماري من حيث اعتماد العمارة الحديثة على الوظيفية فقط لاشتقاق أشكالها المعمارية «لقد استعاضت العمارة الحديثة عن الجدار بنوافذ كبيرة ممتدة، حيث أصبح الجدار نافذة، و النافذة أصبحت جداراً» (Graves, 1998, p13)، خلق غياب التنوع التكويني و الشكلي، عدم مراعاة البيئة المعاشة التي أنجبها، و التي تنظم معاشه اليومي

بداخلها و خارجها، في كثير من المدن، و من الأسباب المباشرة للكآبة، وبالتالي للأجرام، فقد قام ساكنو هذه المنشآت، في حالات كثيرة بالعبث فيها وتخریبها عمدًا. و ما يخص التعبيرية الزمانية فإنّ عمارة الحدائثة التزمت بالتعبير عن فترتها فقط، بحيث قطعت الصلة مع قبلها و تمحورت حول طرفها، من دون الإشارة إلى الأزمان السابقة أو محاولة التواصل معها.

و ما جاء في التعبيرية المكانية لا يختلف عن الزمانية فقد عولمت (Globalisation) الحدائثة بأشكالها و بطرقها فكرة (International style) مما فقد العمارة خصوصية المكانية سواء محلية أو الإقليمية، حيث رفضت الاقتباس أو الإشارة إلى الخصائص المكانية التي تحقق تواصلية المكان و اتصاله مع العمارة، و لم تهتم بالطرز السابقة لعدم توافقها مع متطلبات التصنيع، و لا بحثًا للمتطلبات الإقليمية و خصوصياتها، و اعتمد على قدرة الماكنة التي تتجاوز كلّ هذه المتطلبات، إنّ متطلبات الإنسان المعاصر أصبحت متشابهة في غالب حالاتها، و هذا أخذت فجوة في تسلسل الزماني للعمارة حيث أشار (Klotz) إلى ذلك في نصه: «إنّ عمارة الحدائثة مجردة من أوجه الخيال أو السرد القصصي حيث أن بقية الموضوعية البحثية و الناحية الوظيفية هي الأساس لها» (Klotz, 1988, p28). فقد أشار (colquhon) إلى الدور الأساسي لهذه العمارة و الذي لعبته التقنية و قد دعم مناقشته بأمثلة للعمارة لوكوربوزييه و من مشاريعه:

- **فيلا سافوا (Villa savoy poissy) (1931-1929) (شكل رقم 1):** ليست حاجة إلى تعريف لدى المعماريين فقد كانت بناءً كجسم غريب في ضاحية بواسي (Poissy) المرتبطة بالتقاليد، بعيدة عن باريس، فقد تجسّمت في هذا المبنى مبادئ لوكوربوزييه الخمسة، يظهر المبنى كمكعب مجرد للفضاء، يتضمن عناصر هندسية متنوعة ثم تشكّلها بأسلوب حر، ذو لون أبيض، يستمر هذا الصندوق بكامله على دعائم أنيقة، نو طابقيين (Schulz, 1977, p374-475)، مما جعلها تحوم برقّة فوق الفضاء الحدائقي، ففي الطابق الأرضي يظهر المخطط العام لهذا الطابق بشكله البيضوي و يبدو مرتدًا بمسافة واضحة من محيط الكتلة المربعة للمبنى و من جهاتها الثلاثة، أنّ هذا الطابق قد جاء كنتيجة لدراسة الحد الأدنى لدوران السيارة، إنّ المنحدر (Ramp) هو العمود الفقري (أو المحور Axis) للحركة الداخلية، حيث ترتبط الفضاءات الداخلية ببعضها، إنّ تعويض السلم بالمنحدر (Ramp) هو تعبير مجازي لتشبه السكن بالماكنة ومقولته «السكن كالمكانة للعيش»، تتكون مستويات الدار من الطابق الأرضي و هو مخصص لخدمة المبنى و يحوي الفضاءات الخدمية و وسائل الانتقال العمودية إلى جانب غرفة الضيوف، و المدخل الرئيسي للدار، الطابق الأول و هو مخصص لغرفة المعيشة الرئيسية و مرافق عطلة نهاية الأسبوع المرتبطة بالشرفة المفتوحة، الطابق الأخير يتضمن حديقة بشرفة مخصصة للرؤية و التشميس محاط بستارة حامية ضد الريح (دينس، 1995، ص119). إنّ هذا التقسيم يعكس الوظيفية التي كانت تميز هذا المبنى وولجت الواجهات بطريقة أقرب إلى التجريد، و قد التف حول المنزل شريط زجاجي يمثل النوافذ.

لم يكن بالإمكان بناء هذا المبنى لولا تقنيات القرن العشرين و الأساليب الإنشائية و صناعة الزجاج إلى جانب الذي حدث في مفاهيم الحياة المنزلية لقد مثل هذا المبنى أسلوب العالمي و الوظيفية التي تحدد الأشكال و السطوح المصمم، عكست بشكل غير اعتيادي فكرة عمارة عصر الماكنة التي استمتع بها مصمموها.

لقد حققت الحدائثة عمارة متميزة جدا محصلتها تُولف من روائع العمارة الحديثة، إلا أنّ هذه الروائع التي تحققت بمعزل عن ذاتية المتلقي و متطلباته الحسية و العاطفية و فقدان الوظيفة الاجتماعية، و انسداد مرحلة التلقي، و فقدان الآلية الذاتية و دورها الخلاق، حيث أصبح الفرد مستهلكا و أصمًا.

عانت عمارة الحدائثة على مستوى المبنى المنفرد أو على مستوى تخطيط المدن من ضعف عام للغة المعمارية و محدوديتها، فقد فسرت في ضوء العلوم الطبيعية، و تبع ذلك تركيز على الحقائق الموضوعية (Facts objective) و استبعاد واضح لكافة القيم الذاتية (Subjective values)، بالنسبة إلى افتقار مضمونها، فيعد نتيجة حتمية لافتقار الشكل، حيث تميّزت بأشكال بسيطة و مجردة و ذات نقائية عالية بكونها غير ناطقة كصندوق أصم معتمد المنطق الصريح و وضوح المعالم (Jencks, 1984, p10).

إنّ التركيز على السياق الوظيفي و التكنولوجي و ارتباطها بمفهوم الموضوعية المعمارية بعيدة عن السياق الثقافي و الحضاري و مجردة عن أي خطاب أو محاكاة، أدى إلى ابتعاد عمارة الحدائثة عن الانسجام و التفاعل مع المجتمع و السياق الحضري الذي أوجدت فيه، بمعنى أنّها أخفقت في تواصل عمارتها و ما سبقها من تقاليد و مورث حضاري.

إنَّ عدم إمكانية فصل العمارة عن سياقها الثقافي والحضاري وافتقارها في التعبير عن السياق الوظيفي، هذا أدى إلى ضعف القوة التعبيرية والإيصالية الناتجة عن استعمال نفس المواد البناء في الوظائف المختلفة وافتقار شديد، لملاً المستويات الفاصلة بين الرسالة (العمارة) والمرسل إليه (المتلقي).

3 - الذاتي والموضوعي في عمارة ما بعد الحداثة:

في نهاية الربع الأخير من القرن العشرين ظهر تيار معماري وفني وتصميمي خلق فضاءً للإبداع والابتكار في حرية الشكل والتصميم والانتقائية (Eclectism) كرد فعل على صرامة حركة الحداثة (Nouveau Larousse, 2003, p10)، وعلماً أنَّه يختلف في معناه، من بعض الوجوه، في مجال النقد الأدبي والعلوم الاجتماعية (المسيري، 2003، ص81).

وظف شارلز جينكيز (Charles Jencks) هذا المصطلح في العمارة لأول مرة معماري في عام (1973)، بأسلوب تحليلي ونقدي في مقال له في مجلة (A.A.Q) تحت عنوان "نهضة عمارة ما بعد الحداثة" "The rise of post modern architecture" (Jencks, 1975, N2)، وفي عام 1977 أشار جينكيز أيضاً في كتابه الموسوم "The language of post modern architecture" (Jencks, 1977, p89)، على إثر ذلك استخدم المصطلح في كتابات المعماريين والنقاد وبشكل واسع وظهور حركة معمارية ذات طراز يملك ملامح يمكن التنبؤ بها.

ظهرت فكرة عمارة ما بعد الحداثة ليقابل سلبيات و كرد فعل ما أحدثته عمارة الحداثة و نادى بالعودة التاريخية و ما خلفته العمارة الماضية باعتبارها ذات ارتباطات و تداعيات ضرورية.

أشارت الأدبيات أنَّ عمارة ما بعد الحداثة تحقق تخاطب الإنسان و تعبر عن الإنتماء و التواصل الحضاري، اعتمد المنشأ الفلسفي للواقعية الجديدة و المذاهب العقلانية الجديدة (Broabend, 1990, p81)، و أظهرت عن وجود علاقة الترابط بين المنشأ الفلسفي لهذه العمارة و الطروحات النظرية التطبيقية التي تبنتها عمارة ما بعد الحداثة من خلال التزام مفهوم المحاكاة كاستراتيجية لها خصائص تلك المناهج عبر استثمار النموذج (Model) والنمط (Type) التي انعكست في صيغ نتائجها المعماري.

فقد ركزت طروحات ما بعد الحداثة على معالجة هذه المشاكل، مستهدفة تجافي كل ألوان الاختزال التفسيري أو النفسي لأنها تعيد العمل الإبداعي إلى خارجه، و هنا نجد أنفسنا أمام نقاط اختراق بين الذاتي والموضوعي، فهي تهتم بنفسية المبدع و موضوعية وسط المتلقي من قارئ أو العصر أو الجمهور إلى بدائل أكثر تكاملية و شمولية.

فالعمارة كنتاج حضاري، لا تفسره مبادئ العلوم الطبيعية فقط، و إنما تفسره حلول أخرى أكثر مرونة و حلول تستوعب حقائق العمارة الموضوعية و قيمها المعنوية معاً، لقد شكلت العلوم الإنسانية أبرز حقول المعرفة التي توجه نحوها المعماريون، و لا غرابة في ذلك، فعلماء الاجتماع و التاريخ و اللغة، فمنظرو علم الاجتماع ناقشوا الذاتية و الموضوعية و أكدوا صعوبة الفصل بينها في تفسير الظواهر (البستاني، 1996، ص7)، فالتاريخ يهتم بتسلسل الأحداث، و علماء اللغة استثمرو مفاهيم الاتصال (Comunication) و الرموز و الإشارات لنقد لغة العمارة الحديثة المجردة، إنَّ اللغة ذات طبيعة بنائية (Structurale) فهي نظام (Systeme) أو مجموعة من الأنظمة المحكمة التي تتكامل مع بعضها في نظام كلي، و البنوية (Structuralism) (تدريس نظم العلاقات الضمنية) و هي نظم تستشف أكثر مما تُلمح و يبينها التحليل بقدر ما يكشفها.

و لهذا تفسر اللغة و كافة النتاجات الحضارية الأخرى بمنظور كلي و شمولي يستوعب الجوانب المادية والمعنوية و يرتكز على العلاقات.

لقد شكلت هذه الأطر العامة أساساً استندت عليه توجهات الحركة الجديدة و التي اصطلح على تسميتها (بما بعد الحداثة) (Postmoderne) و التي تستهدف تحقيق الانتماء الزمني و المكاني و التواصل والاستمرارية الحضارية. و تصدر هذا الفكر المعماري المنظر الأمريكي روبرت فنتوري (Robert Venturi) والذي رأى الحداثة كموقف فكري، غير قابلة للإصلاح، و بين فنتوري أنه يمكن تحقيق التكوين الشكلي بإدخال معالم من موقف تأملي قد لا يكون بالضرورة عقلانياً، و دعا إلى تحرير الشكل من مقومات إحدائه الجدلية أصلاً، بل أكد بإيجاز اعتماد الاقتراف الحر، لذا كان موقفاً لا عقلانياً (جادرجي، 1998، ص21)، و إنَّ صلة القرى بين الذاتي والموضوعي

لا تدع مجالاً للشك، إن الربط بين الفكرة و الشكل هو ما يميز الطروحات المعمارية لما بعد الحداثة، أُنْهَأتْ في الشكل وسيلة للتعبير و ليس هدفًا بحد ذاته(النجيدي،2001،ص139)، إنَّ المعنى الحقيقي للشكل الذي يسعى إليه في منهجنا إلى استكشافه في الإبداع المعماري، الذي يختبئ بين الضياء المرئي و الضياء المحجوب، وهذا يعني أساسًا أنَّ الموضوعي لا يعمل على مستوى الوعي، وإنما على مستوى اللاوعي و مزود بعده كاملة من المفاهيم و الأدوات التأويلية و النظرية، من هذا الموقف النظري، فإنَّ الاتجاه العام يستند إلى رؤية محددة للجمال ترتكز ليس على العمل المعماري والمتلقي، يرى جمال الشكل بمدى لا مباشرة فهمه و بمدى فسحة التأويل التي يخلقها المتلقي في علاقته مع الشكل(النجيدي،2001،ص129)، و «سرعان ما فتحت الأبواب أمام التعامل الحر من شكلية الشكل».

فعليه سلكت عمارة ما بعد الحداثة طرقًا معقدة في نموها إذ اعتمدت لغة معمارية غير مباشرة و ملتوية اتخذتها منهجًا لأسلوبها، فعمارة ما بعد الحداثة تتضمن أشكالاً معمارية حديثة و بلغة شكلية تحمل دلالات رمزية مبالغ فيها مشوبة بالتناقضات كما تتضمن عمارة ما بعد الحداثة تيارات متعددة انتقل روادها من تيار إلى آخر، الأمر الذي أدى إلى غموض معناها إلى إثارة الجدل من حولها.

و هذا يتم من خلال (استثمار آلية التعامل مع التقاليد و استخدام الإشارة و التعريف و المقارنة الجدلية لتشكيل عمارة تخاطب الإنسان بلغة بليغة و معبرة تحقق الانتماء و التواصل الحضاري).و إنَّ تعددت وجهات النظر، تشير غالبيتها لكون هذه العمارة متعددة المعاني أو مزدوجة الشفرة (Double coding) جزء يشير إلى عمارة حديثة، و جزء يشير لشيء آخر سواء كان محليًا أو إيحائيًا ... وتوجهت إلى استبدال العلاقة بين الثنائيات من علاقة إمَّا هذا أو ذاك إلى علاقة كلا الاثنتين معًا (Venturi,1999,p22)، فاقترحت عمارة الجمع بين طرفي الثنائية للحصول على التعقيد و التناقض و التواصل إلى عمارة تضم مستويات متنوعة من المعاني و اشتكرت بإطار عام يجمعها:

- إنَّ التركيز على المعنى و الرمزية في العمارة كمحاولة لإعادة العلاقة بين الشكل و المعنى مستثمرة بذلك حقول معرفية خارج حقول العمارة (المعنى يختار الكلمة و ليس العكس) (ديفيد،1991،ص47) و هذا بلوغ حالة عمارة ما بعد الحداثة لتمثل العودة لعناصر المغزى أو بكلمة أخرى العودة للتخيل والرمزية(Klotz,1986,p23).

- إنَّ الرمزية و معنى الشكل هو تشكيل يمتلك معنى محدد يكتسب بحكم عرف سائد ضمن حضارة مجتمع(Colquhan,1985,p190) كالمعنى الواضح الذي نحصل عليه من الكلمات إلى أطول مدة ممكنة عن طريق الأحاسيس والصور .
- إنَّ أهداف شكل الرمز، طبيعة المعاني و أسلوب الإشارة لها عوامل إدراك الشكل، حيث يهدف أساسًا الشكل الرمز في إيصال القيم و المبادئ التي يؤمن بها المجتمع ما للناس الساكنين و غير الساكنين فيه، وإقناعهم بتبنيها(Colquhan,1985,p191)، إنَّ طبيعة المعاني التي يعبر عنها هذا الشكل مرتبطة بحضارة مجتمع.

- إنَّ شكل الرمز يبيلور سلسلة من الخبرات المعقدة المدركة و غير المدركة بالحس و بشكل مكثف يوحي بغنى و تعقيد لحقيقة معينة(Colquhan,1985,p191).

- إنَّ رمزية الشكل المتميز يطرح في مقابل المضمون و يصبح منهجًا قائمًا بذاته، و يتضح أكثر، هذا المعنى الشكل الجديد، معنى واضحًا فهو صدى المعنى الأول، و بين مستوى الواضح و الضمني لا يوجد انقطاع، فلم يعد غشاءً كما في عمارة الحداثة، و إمَّا وحدة ديناميكية و ملموسة، لها معنى في ذاتها يصعب التمييز بين العمل المعماري و صداه الذي ينعكس أحدهما على الآخر، و صعب الفصل بينها، إنَّ كلَّ منها لها سحرها الخاص على مستوى الذاتي و الموضوعي، و هذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو المحرك لنشوء موضوعية العمارة، فالتزلق من المباشرة إلى الضمني، و من المقول إلى اللامقول هو منزلق بدون فجوات، أي (فهم الشكل كمضمون حقيقي) (Henri,1971,p164).

- و كما أنَّ أهمية مفهوم التناقض في العمارة بين الشكل و المضمون إلى إحداث نوع من التوترات والتناقضات بين الجوهر الزاهر، إشارة إلى «تصنيف التعقيد و التناقض في العمارة بين الشكل و المضمون باعتبارها بيانات للبرنامج و التركيب الإنشائي، و هذا التصنيف يتعلق بالوسائل المادية و التقنية للتعبير المعماري في الفن»(Venturi,1999,p28).

وضح (Jencks) ذلك في استخدام مفهوم استراتيجية التناقضات من قبل (Charles Marre) لخلق التناقضات و التوترات و تحقيق عنصر المفاجأة في تصميمه لمشروع الساحة الإيطالية في (New orleons) في (Louisiana) 1975 (شكل رقم 2)، حيث اعتمدت الفكرة التصميمية للساحة على مبدأ التعددية باستثمار فرضية (أية مدينة تتألف من ثقافات مختلفة، و لكل ثقافة شفرة مميزة لها، من حقها أن تستقطب العمارة التي تتعامل معها، لذا نجد أن «الساحة تمتاز بغنى المعنى و تنوعه و تعدده، و تمتاز بإثارة التساؤل و تعدد التفسير، حيث أن المحاور الثلاثة المتفرعة من الساحة الدائرية تعطي تلميحاً بأن هناك شيئاً ما خلف المباني و التي من خلالها و من خلال استعمال حيل حاجبه (Veiling devices) تعلن و تختفي في وقت واحد عما هو موجود في الساحة، ويتوقع الشخص المتجه نحو المركز بأنه سيجد شكلاً متناظراً و ذو استدارة كاملة، و ما سيجده فعلاً يدعم افتراضه و يناقضه في وقت واحد (Jencks,1988,p117).

و هذا ما أشار إليه فنثوري إلى أن مصدر ظاهرة (كلا الاثنين معاً) هو التناقض، و هذا ما يميز عمارة ما بعد الحداثة فهي الحاضر الغائب، و هي الديناميكية تحرك المعماري بموضوعه إنها الآلية التي تدفع عملية الإبداع في المبدع، و حاولت تحقيق مصالحه بين العمارة و التاريخ، بين التزامن و التزمّن، و الوصف و التطور، هذا يأتي من الثبات في الحركة، و الحركة في الثبات، إن أساسها التسلسل الهرمي الذي يعطي عدة مستويات من المعاني ضمن عناصر ذات قيم مختلفة، و بناءً على ذلك بالإمكان ضم عناصر تعد رديئة و جيدة معاً، كبيرة و صغيرة، و عمارة كهذه تضم مستويات متنوعة من المعاني تولد الغموض و التوتر و التناقضات (Venturi,1999,p40-44).

و بالنسبة للغموض و التوتر في تصاميم (M.Graves)، فقد أشار (Jacks) إلى ازدواجية المعنى المتحققة في تصميمه لـ (Crook house) في (Fort wayne) نتيجة قلب القراء إلى سالبة، و بالعكس، الخاصة بعلاقة المبنى مع الفضاء، و على الوتيرة نفسها التي حقق منها (Venturi) التناقضات و التوترات في مبنى الممرضات، و الناتجة عن غموض العلاقة ما بين المبنى و الفراغ (Jacks,1980,p209).

طرح مجلة (Harvard) في افتتاحيتها عن تبني معماري ما بعد الحداثة استراتيجيات جديدة للتعامل مع الأشكال و إخضاعها لنوع من التلاعب و بما يخدم الغرض الجديد (إغناء المعاني المعمارية)، و قد وضحت الافتتاحية اختلاف أساليب المعالجة و التلاعب من معماري إلى آخر باستنطاقها ثلاث نماذج معمارية لثلاث معماريين هم (Venturi) و (Graves) و (Rossi)، و بينت اختلافاتهم في معالجة الأنظمة الخارجية، و الأشكال التي اعتمدها، فبالنسبة لـ (Venturi)، تمثل التلاعب بالتحريف التهكمي (Ironic distortion) وتغشيه الصور التي لا يمكن إدراكها و بالنسبة لـ (Gravers) فقد تمثل التلاعب بالتجزئة و التكسير (Fragmentation) و التلصيق، و بالنسبة لـ (Rossi) فقد تمثل التلاعب بالتجريد (Abstruaction) للتطبيقات الحضرية و السكنية (الزبيدي، 1997، ص37).

فأعمال هؤلاء المعماريين أدلة جلية على هذا المنهج التطويري و ممارساته، فمن أعمال فنثوري نفسه:

منزل في تشست هيل، بنسلفانيا (1962) (شكل رقم 3): إن فنثوري قد بنى لوالدته هذا المنزل (La vanna venturi house)، و يظهر فيه أسلوبه و خبرته المتنوعة في البناء، و اهتمامه بالتاريخ كما يظهر الواجهات و تطورها، و داخلها أيضاً و هذا يعكس لنا التعقيد و يؤثر الاهتمام (Diane Ghirardo,1997,p17). و بناها بعد دار المسنين (Guild house) (1960)، و هذا المبنى جماعي في فيلادلفيا، و يظهر طابعه الملموس و أفكاره في مشاريعه و التي طرحها في كتابه (التعقيد و التناقض في العمارة) (1966). يعتبر فنثوري أول من وضع حجر الأساس كتنصير و إدراك لعمارة ما بعد الحداثة (Postmoder architecture) (Diane Ghirardo,1997,p18). يقع هذا المنزل على قطعة أرض مستوية مفتوحة محاطة بالأشجار، و يقبع في وسط الموقع تقريباً، إذ أنه لا توجد قرية أية مزروعات على الإطلاق، إن التكوين المجرد لهذا المبنى يجمع بين عناصر مستطيلة و أخرى مائلة و منحنية و بقدر متساوي (Venturi,1999,p119).

إن المخطط الأرضي هو في أصله متناظر مع وجود محور عمودي مركزي يخرج منه بشكل شعاعي، و لذلك فإن هذا التناظر يتعرض إلى الحريف من أجل التكيف وفق المتطلبات الدقيقة الخاصة بالفضاءات ذاتها، فإن المطبخ إلى اليمين، على سبيل المثال يختلف عن غرفة النوم التي هي إلى اليسار، إن مدخنة الموقد و السلم يتناسان في احتلال المركز، أما المحور المهيمن على مركز التكوين، هي غرفة المعيشة مستطيلة الشكل تتجاوب مع نظام المستطيل و تحيط به الفضاءات (Venturi,1999,p117).

إنّ الفضاءات الداخلية تظهر معقدة في المخطط و المقطع، إضافة إلى أنّها قد تعرضت إلى التحريف في أشكالها و العلاقات التي تجمع فيما بينها، و إنّ التناقض بين الداخل و الخارج ليس تناقضاً كلياً، ففي الداخل تجد أنّ الفتحات في الواجهات تعكس التحريفات التي اقتضتها الظروف في الداخل، إنّ التعقيدات و التحريفات المعمارية في الداخل معكوسة في الخارج.

فالموقع و الأحجام و الأشكال المختلفة للنوافذ و الفتحات في الجدران الخارجية تعتبر متوازنة على جانبي فتحة المدخل المهيمنة و إنّ عنصر المدخنة في الأمام و نافذة المنور في الخلف تشكل تكويناً متناظراً، و إنّ المنزل كبير إضافة إلى أنّه صغير، فهو صغير ذو مقياس كبير (Petre,1991,p273).

إنّ المقياس الكبير هو لموازنة التعقيد، و يحقق التوتر التشويقي لا التوتر العصبي، و إنّ التشكيل في الواجهة، و العناصر التاريخية، و اللعب البارح، و المواد و التلميح و الإشارات و كذلك التجزئة و التكسير (Fragmentation) و التغيرات و التحريفات في الطابق الأرضي و الحذف غير الكامل، و السلم الذي يقع خلف المدخنة، و الذي يقع خلف المدخنة، و الذي لا يؤدي إلى شيء إلا نحو المستتر و المخفي (Petre,1991,p273).

إنّ هذا المنزل يجسد أسلوبه في غنى المعنى، و يظهر التوافق بين العام و الخاص، بين التحريف و التكيف، المفتوح و المغلق، الكبير و الصغير، و التعقيد و السهل، الاحتواء في الوحدة الصعبة، كلا الاثنين معاً، من أجل تنوع بصري (Venturi,1999,p121).

إنّ ما أظهره هذا الفكر كخصوصية الفرد و المجتمع، الذاتي و الموضوعي، و المصالحة بين العمارة و التاريخ، هو إشباع الحاجتين الضروريتين التي لا جدال فيهما لمتطلبات اجتماعية، و لكن بسبب إمكانات الريح المتصاعد ظهر ميل نحو استحداث عمارة مبهجة لا يراعي فيها وجدان المجتمع، أدى إلى فقدان الضوابط باسم الحرية التي منحها هذا الفكر، و نوعاً من الانفلات الذي سميّ جمالاً و سحرًا و في هذا الوقت فقد السحر حظوظه في هذا العصر، و هنا مما أدى إلى انزلاق في الموضوعية تقودنا إلى حالة الانتقائية.

ثالثاً = الاستنتاجات:

- يمثل الذاتي نقطة أفول لأدلوجة الكيف قصد استتطاق أنية الباطن و أحادية النسق، و لحظة لسلطة الأنا الموجل في الكم المعريد لكل تراث نابض بالانتهاء، بينما يسعى الموضوعي إلى إيجاد قطيعة مع السياق الخاص، لتجاوز الوجود الضيق، و ثورة ضد الاشتهااء، لعبة العشاوة و ديناميكية التي يبدعها الذاتي في سباق مع الوضوح و التنوع الذي يؤصل له الموضوعي، و يطول هذا السباق الأنطولوجي وصولاً إلى مناهة الاختلاف، و غرائبية الدال، ربما هي المتعة الوحيدة التي تزاوج بين قطبين يبتعدان كلما حاولا الاقتراب من نقطة الاستلاب.

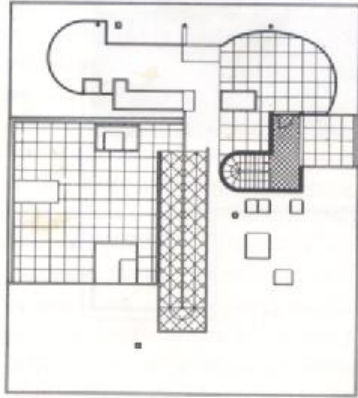
-إنّ الذاتي و الموضوعي وجهان لعملة واحدة في العمل المعماري، يوجد فوارق حيث الاختلاف، و الاختلاف حيث التشابه، و هذا يتيح لنا أن نقول أن جدلية الذاتي و الموضوعي ترافق استراتيجية الإبداع المعماري برمته، من ظهور العمل إلى إدراكه من قبل المتلقي، و أنّ العلاقة هذه الثنائية، داخلية و خارجية، داخلية من حيث المضمون و خارجية من حيث الشكل، و هذا يتطلب كشف إبراز الجانب الشكلي و المضموني لتكافل الذاتي و الموضوعي.

- إنّ عمل المعماري المبدع هو عملية ذات بعدين، البعد الأول ذاتي و يتعلق بالمعماري الذي يدرك و يلاحظ ويلتقط و يقوم بالعمليات النفسية المختلفة التي تجد تناغماً من أجل إنتاج عمل يتميز بالأصالة، و البعد الثاني هو الموضوعي يتعلق بالآخرين و بالمجتمع و الظروف البيئية و الحضارية التي يعيش فيها المعماري، و بين البعدين تحدث عملية شديدة التعقيد خاصة بالتواصل و التقابل و الانفصال، و وفقاً لطبيعة و شكل و كم و مدى مجهوله أو صعوبة هذا الاتصال تترك العملية الإبداعية في العمل المعماري و تأخذ أشكالها المختلفة.

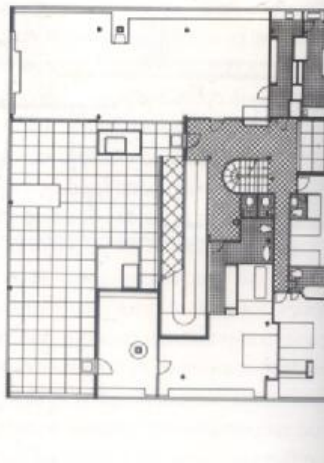
- فعليه يتضح أنّ حقيقة (الذاتي و الموضوعي) في المنتج المعماري ذات دلالة موضوعية عامة، و هذه الدلالة تكون ذات طابع فردي مميز لا يتكرر، و أنّ العمارة المدركة حسياً تتضمن عناصر تتفق في مكان و تختلف في مكان آخر و المعطيات الموضوعية لأي عمل توائم بين الذاتي و الموضوعي.



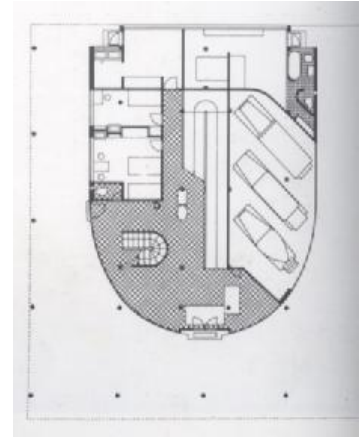
الشكل رقم 1 (Peter Gossel, 1991, p 172-173)



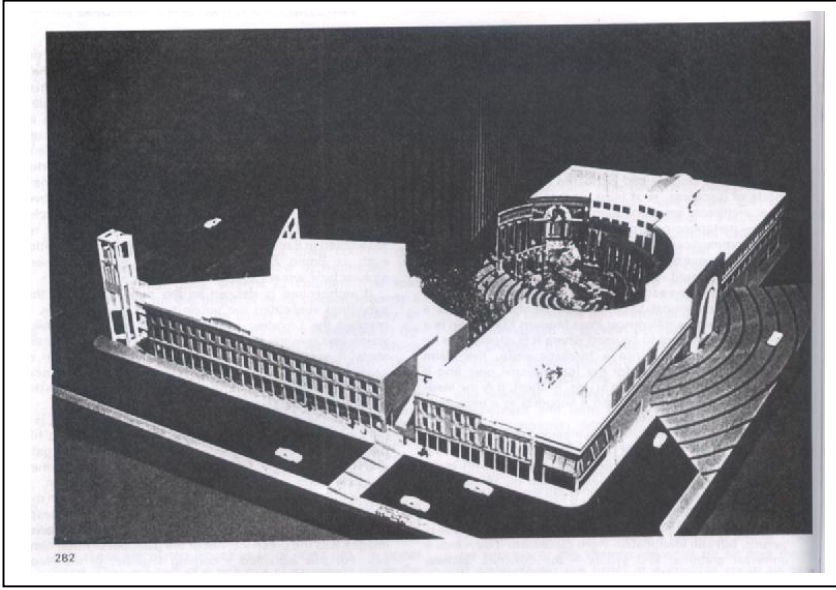
الطابق الثاني



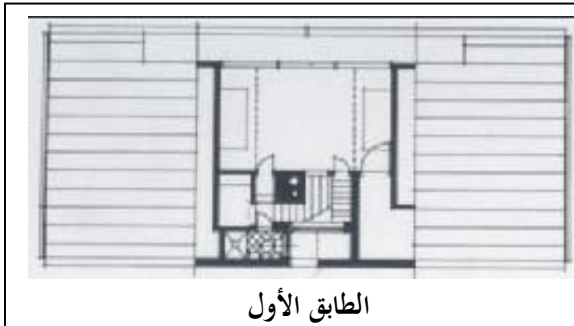
الطابق الأول



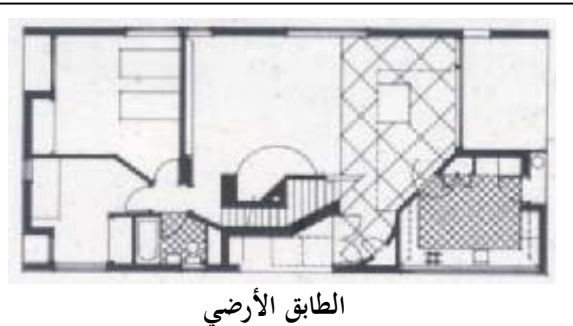
الطابق الأرضي



الشكل رقم 2 (Jencks charles, 1984, p148)



الطابق الأول



الطابق الأرضي

الشكل رقم 3 (Peter Gossel, 1991, p 273)

رابعاً = المصادر و المراجع:

- 1- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008.
- 2- الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات و مصطلحات لغوية و فقهية و فلسفية، مكتبة لبنان، بيروت، 1978.
- 3- الزبيدي نوال عبد الأمير، الغموض في العمارة، أطروحة ماجستير، قسم العمارة، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1997.
- 4- الحفني عبد المنعم، موسوعة علم النفس و التحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1994.
- 5- الماجد . د. عبد الرزاق مسلم، مذاهب و مفاهيم في الفلسفة و الاجتماع، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1977.
- 6- المختار صلاح، ملاحظات تمهيدية حول معنى الحضارة، الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
- 7- المسيري، عبد الوهاب محمد، موسوعة اليهود و اليهودية و الصهيونية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999.
- 8- المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم / لاروس، تأليف كبار اللغويين العرب، 1989.
- 9- النجدي، حازم راشد، الأفكار المعمارية و صيغ التعبير، مجلة المستقبل العربي، عدد 263، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.
- 10- أنتوني غرنز، علم الاجتماع، ترجمة و تقديم الدكتور فائز الضياع، المنظمة العربية للترجمة، مؤسسة ترجمان، الطبعة الأولى، بيروت، 2005.
- 11- بسيوني محمد، الفن في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982.
- 12- بهنسي عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب، دمشق، الطبعة الأولى 1997.
- 13- بونت، خوان "العمارة و تفسيرها" دراسة للمطبوعات التعبيرية في العمارة، ترجمة سعاد علي حمدي، دائرة الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، بغداد، 1996.
- 14- بيلنسكي، الممارسة النقدية، ترجمة د.فؤاد مرعي و د.أ. مالك عصفور، دار الحداثة، الطبعة الأولى، بيروت، 1982.
- 15- جادرجي رفعت، عالم الفكر، عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مجلد 27، عدد 2 أكتوبر/ديسمبر 1998.
- 16- جمعة حسين ، قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1982.
- 17- ديفيد لودج، حول ما بعد الحداثة، مجلة آفاق عربية، العدد العاشر، تشرين الأول، دار شؤون الثقافة العامة، وزارة الثقافة، بغداد، 1991.
- 18- دينيس شارب، العمارة في القرن العشرين، مترجم (نور الدين دغمش)، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، 1995.
- 19- رزق الله رالف، فرويد و الرغبة "الحلم و هستيريا الأقلاب"، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.
- 20- عادل عوض، الاستمولوجيا، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، الطبعة الأولى، 2004.
- 21- عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، مارس، 2001.
- 22- عبد الوهاب المسدي و فتحي التريكي، الحداثة و ما بعد الحداثة، آفاق معرفة معتمدة، دار الفكر، دمشق، 2003.
- 23- مها البستاني ، محاكاة التقاليد في عمارة ما بعد الحداثة، رسالة دكتوراه ، قسم العمارة، جامعة التكنولوجيا، بغداد، 1996.
- 24- مهدي فضل الله، فلسفة ديكرت و منهجه، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، طبعة الثالثة، 1996.
- 25- Arow, R. La sociologie allemande contemporaine PUF, 1950.
- 26- Benevolo leonardo, History of modern architecture Routledge and Kegan paul, vol (I), 1971.
- 27- Broadbent, Geoffrey, Emerging concepts in urban space desingn, van nostrand reinhold, London, 1990.
- 28- Chazel F. Durkheim, les Regles de la méthodes sociologique, Hayier, 1975.
- 29- Colquhan, Alan, Essays in architecture, MIT press, London, 1985.
- 30- Diane Ghirardo, les architectures postmodernes, Edition Thames st Hudson, Singapour, 1997.
- 31- Frampton, Keneth, Modern Architecture a critical History, Thomas and Hudson, 1982.
- 32- Henri Facillon , Vie des formes, quadrige, Paris, 3edition, 1943.
- 33- Henri Lefebvrem L'idologie structuraliste, Ed, Anthropos-seuil, Paris, 1971.

- 34- Jean Baudrillard, Encyclopaedia Universalis, Corpus (15), France S.A, Editeur a paris, 1996.
- 35- Jencks Charles, Architecture Today, Academy Editions, London, 1988.
- 36- Jencks charles, The language of post modern architecture, Academy editions, London ,1984.
- 37- Jencks charles, The rise of post Modern architecture AAQ Architectural Association Quartely, London of N4, 1975.
- 38- Klotz Heinrigh, Revision on the Modern-Vision of the modern AD, 1986.
- 39- Klotz, Heinrich, The history of post-modern architecture the mit press, cambridge, mass, 1988.
- 40- Marcel Melisson, Architectura moderna, editura stintifica si enciclopedica, Bucurest, 1975.
- 41- Nouveau Larousse encyclopédique dictionnaire en 2 volume, larousse, vuef edition, Paris, 2003.
- 42- Peter Gossel, Gaberiele leuthauser, l'architecture du XXe siecle, edition Benedikt Tashen, Koln, 1991.
- 43- René Bourreau, Sociologie générale, Montchrestien Paris, 1996.
- 44- Robert venturi, de la l'ambiguité en Architecture, Dunod, Paris, 1999.
- 45- Schulz. C.Norberg, La signification dans l'architecture occidentale, p. mardaga, editeur, Bruxelles, 1988.
- 46- WWW.Henriwallon.com (les corps et les paces)
- 47- WWW.pierreTap.com (Aprrpos).